UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00384945 2

Fierens-Gevaert

La Peinture en Belgique.

Les Primitifs Flamands

LES PRIMITIFS FLAMANDS

FIN DE L'IDÉAL GOTHIQUE

LES MAÎTRES DU XVIe SIÈCLE. — RÉALISTES ET ROMANISANTS

LA PEINTURE EN BELGIQUE

Musées, Églises, Collections, etc.

PAR

FIERENS-GEVAERT

Les Primitifs Flamands

Volume II

FIN DE L'IDÉAL GOTHIQUE

Les Maîtres du XVIe Siècle - Réalistes et Romanisants

BRUXELLES
Librairie Nationale d'Art et d'Histoire
G. VAN OEST & Cie

1912

LIBRARY
MAY 6 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
661
F5
V.2

XXIV

Jérôme Bosch.

Son art est unique. Un siècle après que les sculpteurs hollandais, wallons et flamands rassemblés à Dijon eussent ouvert l'ère nouvelle du naturalisme, Jérôme Bosch ressuscitait les formes symboliques de l'art et apparaissait comme l'interprète ultime des croyances, des visions, des terreurs du moyen âge. L'irréalité fantastique de ses peintures frappe d'abord. Bosch reste pour la masse ce qu'il était pour Vasari : « l'auteur de vrais cauchemars ». Le chroniqueur Descamps, avec ce fond d'ingénuité admirative qui fait absoudre les écarts célèbres de son imagination, termine la vie de *Jérosme Bos* par ces mots : « C'est bien dommage qu'il n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses et terribles : ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auraient-ils donc été s'il avait traité des sujets riants! » Il est donc assez singulier que ce peintre de rêves et d'épouvantes soit devenu pour la critique moderne le chef de « l'école des drôles ».

Les étrangetés de Jérôme Bosch ne sont très souvent que la forme savoureuse d'un art où se découvrent maintes intentions morales. Le symbolisme du moyen âge refleurit dans cette peinture, mais en outre on peut dire qu'un tableau sur trois est une prédication, — forte, réaliste, crue, — comme il convenait pour le temps. Dans le commentaire que les vieux écrivains espagnols ont laissé de Jérôme Bosch, on trouve

l'indication de cette tendance « parénétique ». Francisco de los Santos voit dans les *Délices Terrestres* « une œuvre si moralisante qu'on devrait remplir la terre de ses copies. » Philippe II prisait très haut ces sermons grouillants de vie, et fit placer les *Sept péchés capitaux* dans la cellule où il voulait mourir. Bosch crée un art parallèle à celui des mystères. C'est un dramaturge moraliste qui secoue de la manière la plus rude l'âme terrifiée de ses contemporains. L'hérésie ne l'a point touché, mais il voit clair dans les turpitudes de son temps. Et comme rien ne ressemble plus aux vices d'une époque que ceux des époques suivantes, il est à peine nécessaire d'ajouter que la parole de ce prédicateur du XVIe siècle est restée très actuelle.

*
* *

Les chroniqueurs espagnols l'appellent Geronimo Bosco, Bosque, del Bosco, Boss, Bosqui, Hieronymus Bosz; Vasari lui donne le nom de Bos di Ertoghenbosc et Guicciardini, celui de Girolamo Bosco di Bolduc. Dans le registre de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* de Bois-le-Duc on a découvert la mention « Hieronimus Aquen als Bosch. » Il conviendrait peut-être d'appeler l'artiste Hieronimus van Aken ou van Aquen. Mais ne vaut-il pas mieux s'en tenir à l'usage et lui conserver ce nom consacré de Jérôme Bosch, dérivé de son habituelle signature : *Jheronimus Bosch?* Les critiques récents (Justi, Dollmayr, Gossart) le font naître vers 1450 et l'on est à peu près d'accord pour lui donner comme lieu de naissance Hertogenbosch (Bois-le-Duc) d'où il tira le nom sous lequel il s'est illustré. Toutefois, selon M. Justi, ce nom de *Aquen* indique une autre origine, et pour lui le maître est né à Aix-la-Chapelle (autrefois Aken ou Aecken, aujourd'hui Aachen). Quelques réminiscences du paysage qui entoure cette ville se remarquent dans le fond du *Martyre de sainte Julie,* tableau conservé à la galerie impériale de Vienne.

Très célèbre au XVIe et au XVIIe siècle, complaisamment cité et commenté par Vasari (1550), van Waernewyck (1566), van Mander (1604), et Sanderus (1641 et 1669), Jérôme Bosch a trouvé ses plus vifs admirateurs et peut-être ses meilleurs panégyristes en Espagne. De là, sans doute, l'opinion qui veut que Bosch ait « pris le goût de la diablerie dans un séjour qu'il fit à l'Escurial (1) ». Mais à partir d'une certaine date, les comptes de Bois-le-Duc mentionnent sa présence presque

(1) ORLANDI. *Abecedario*, cité par M. Gossart, dans son *Jheronimus Bosch*. Lille, imprimerie centrale du Nord, 1907, p. 28.

ininterrompue dans cette ville qu'il habite jusqu'à sa mort. Peut-être a-t-il visité l'Espagne; son séjour y fut certainement très bref.

Si singulier ou si nouveau que dût paraître le génie de Jérôme Bosch aux habitants de Bois-le-Duc, ceux-ci firent au maître d'importantes commandes. Les bourgeois d'alors ne se scandalisaient pas d'un art original. En 1494, Bosch fournit aux verriers Hendrick Buebinck et Wilhem Lombard les cartons des vitraux destinés à la chapelle de la Confrérie de l'*Illustre Lieve Vrouwe*, chapelle ouverte sur le chœur de la cathédrale. Le maître décore ensuite l'autel de cette chapelle (bâti en 1508 par Jan Heyns) d'une peinture représentant *Salomon honorant Bethsabée*, tandis que pour le maître-autel de la cathédrale il peint des scènes de la Création avec des volets montrant les étapes de la Passion. Les gradins des stalles, les fonts baptismaux avec leurs figurines de lépreux, de malades, d'estropiés, toute la décoration sculptée et l'on peut dire le mobilier de la cathédrale laissaient lire à chaque instant la pensée conductrice de Bosch. C'était l'époque où les grands artistes, quelque exceptionnelle, quelque inattendue que fût leur vision, dirigeaient toute la production décorative. De 1494 à 1502 Bosch fut, semble-t-il, occupé exclusivement à l'ornementation de la cathédrale. Un voyage en Espagne à cette époque n'est point vraisemblable. Outre la *Création du Monde* et le *Salomon honorant Bethsabée*, la cathédrale de Bois-le-Duc possédait encore du maître une *Histoire d'Abigaïl* (le sujet traité jadis par van der Goes), une *Adoration des Rois*, un *Siège de Béthulie* et un tableau montrant *Mardochée et Esthèr*. Ces œuvres ont disparu de Bois-le-Duc en 1629, croit-on, après la prise de la ville par Frédéric-Henry de Nassau, emportées sans doute par l'évêque Ophovius qui obtint de quitter la ville avec le mobilier et les œuvres d'art de l'église. Perdu également le *Jugement Dernier* de neuf pieds de haut et de onze pieds de large commandé à Jérôme Bosch par Philippe le Beau en 1504, année où ce prince fut proclamé à Bruxelles, roi de Castille et de Léon (les dimensions ne correspondent à aucun tableau attribué à Bosch). Perdue enfin la *Crucifixion* dont le maître dessina en 1512 la maquette qui lui fut payée XX sols par l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*...

Les contrefacteurs de Bosch furent nombreux, et il est difficile, voire impossible, de déterminer parmi les œuvres que les chroniqueurs et annalistes, du XVIe au XVIIIe siècle, attribuèrent au maître, celles qui sont incontestablement originales. Au surplus, la plupart de ces tableaux ne sont connus que par leurs titres. Van Mander parle d'une *Fuite en Égypte*, d'un *Christ délivrant les patriarches*, d'un *Portement de Croix*, d'un *Moine disputant avec des hérétiques* et d'un *Prodige*. La cathédrale de Bonn possédait au XVIe siècle un polyptyque de Bosch représentant au

centre une *Entrée du Christ à Jérusalem*; l'œuvre périt, croit-on, dans les flammes en 1590. Dans la salle du Conseil des Dix à Venise, Zanetti note en 1733 le *Martyre de sainte Julie* et le *Saint Jérôme avec deux saints*, tous deux aujourd'hui à la galerie impériale de Vienne. Au palais Grimani, l'anonyme de Morelli signale : un *Enfer*, des *Diableries*, la *Fortune*, la *Baleine engloutissant Jonas*. On rencontrait des œuvres attribuées à Bosch dans les galeries des collectionneurs les plus illustres des Pays-Bas : chez Guillaume d'Orange, chez l'archiduc Ernest (trois tableaux dont une scène de genre identique au sujet représenté dans la célèbre *Cure de la Folie* du Prado), chez Rubens (une *Tentation de saint Antoine* et trois autres peintures), chez un certain chanoine Wauters (deux *Tentations*), chez Jean de Casembroot, seigneur de Backerzelle (la fameuse *Adoration des Mages*, confisquée par Philippe II et aujourd'hui au Prado).

La grande cliente de Bosch et de ses épigones, c'est l'Espagne, et le plus célèbre d'entre les admirateurs espagnols du maître fut don Felipe de Guevara « gentilhombre de boca » de Charles-Quint. Il écrivit une étude sur son peintre favori et acheta six tableaux du maître. Dans ses *Commentarios*, don Felipe a très finement dénoncé les imitateurs de Bosch. Ils prirent, dit-il « la décision de l'imiter, peignant des monstres et des horreurs imaginaires et ne craignant pas de laisser croire que ce plagiat était vraiment l'œuvre de Jérôme Bosch. Les peintures de ce genre deviennent innombrables, marquées de la signature contrefaite de J. Bosch. On alla jusqu'à en placer dans des cheminées pour les enfumer et leur donner un aspect ancien... Cependant il est juste de dire que parmi les imitateurs de Bosch, il en est un qui fut son disciple. Celui-ci par dévotion pour son maître et pour accréditer ses œuvres, inscrivit sur ses peintures le nom de Bosch et ne nota pas le sien propre. Bien que ce soient des imitations, ce sont néanmoins des peintures dignes d'attention, parce que dans ses inventions et moralités il a gardé la réserve de son maître; il fut d'ailleurs plus diligent dans le travail et plus patient que Bosch, sans toutefois se départir du coloris de son maître. » (1) Peut-être la collection de don Felipe comptait-elle une ou deux productions de ce disciple.

Les six tableaux achetés par le « gentilhombre » étaient la *Voiture de foin* (aujourd'hui à l'Escurial), la *Cure de la Folie* (au Prado), la *Marche des Aveugles*, la *Dame à la Mode de Flandre*, un *Aveugle chassant la Truie*, la *Sorcière*. A la mort de don Felipe ces œuvres furent acquises par Philippe II qui envoya la *Voiture de foin* à l'Escurial avec quelques autres tableaux de Bosch, dont l'*Adoration des*

(1) Cité par Gossart, pp. 49 et 50.

mages de Jean de Casembroot. Une douzaine de tableaux furent catalogués sous le nom du maître dans le palais de Madrid, à la mort de Philippe II ; quatre numéros de la collection Guevara y figuraient. Enfin le château de chasse du Prado ne montrait pas moins de sept *Tentations de saint Antoine* signées du nom glorieux de Hieronimus Bosch. L'engouement de l'Espagne pour ce Brabançon septentrional a rappelé à la mémoire d'un critique le mot de Guicciardini : « L'Espagnol, ennemi du travail et de l'industrie dans son pays, prend tout des Pays-Bas. »

*
* *

Les *Commentarios* de don Felipe de Guevara éveillent des soupçons quant à l'authenticité des nombreux « Bosch » conservés en Espagne et ailleurs. Aussi la critique moderne a-t-elle revisé sévèrement le catalogue des Hieronimus van Aken et n'y a-t-elle guère maintenu qu'une douzaine de tableaux. Encore l'attribution de quelques pages capitales (le triptyque de Valence, la *Cure de la Folie* du Prado notamment) reste-t-elle un sujet de polémiques. Il est certain que du vivant de Bosch on décalquait ses tableaux et les plagiats, — avec monogramme parfaitement imité, — étaient souvent l'œuvre d'artistes remarquables. Quel est ce copiste fidèle que don Felipe de Guevara signale avec une sorte d'admiration? On a songé à Bruegel le Vieux, si imprégné d'esprit boschien dans ses premières peintures. Mais M. Dollmayr, rédacteur du *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* de Vienne, étudiant le triptyque du musée de Valence et le *Jugement Dernier* de Vienne qui passaient pour des Bosch indiscutables, remarqua sur les deux tableaux le monogramme M. Il crut d'abord que la lettre était un B retourné, marque modeste du plus respectueux des copistes du maître. L'excellent critique Gluck, reprenant la question, soutint que le monogramme était un M et proposa d'y voir la signature de Jan Mandyn d'Anvers (1502 † 1560) signalé comme un des plus infatigables plagiaires de Bosch. Dollmayr dans sa réplique détruisit la thèse de Gluck, tout en reconnaissant que bon nombre de tableaux de Mandyn « naviguent sous le pavillon de Bosch »; il ajoutait qu'on pouvait attribuer à Jan Mandyn le *Saint Christophe* de la Pinacothèque, les *Châtiments de l'Enfer*, du comte Harrach de Vienne, la *Tentation de saint Antoine*, de la Galerie impériale de Vienne et les *Épreuves de Job* du Musée de Douai, — et, après avoir proposé l'identification de Gilles Mostaert avec le monogrammiste M, il finissait par avouer, avec la plus entière franchise, l'impossibilité de jeter quelque lumière parmi tant d'obscurité. M. Gluck,

de son côté, abandonna l'hypothèse Mandyn. L'énigme du monogramme M subsiste. Qui la résoudra?

Nous serions bien tenté pour notre part de remettre en discussion le nom de Bruegel le Vieux. Mais notre souci doit être avant tout d'analyser le caractère et de souligner la beauté des œuvres. Essayons donc de décrire les aspects divers et successifs du génie de Bosch en passant rapidement en revue ses tableaux incontestés et quelques-unes des répliques célèbres où survit l'inspiration des œuvres perdues.

Bosch traita d'abord les thèmes classiques de l'iconographie religieuse dans un sentiment traditionnel. Appartiennent à la première manière du maître : l'*Adoration des Mages* (Prado) confisquée chez Jean de Casembroot, une *Nativité* au Musée Walraff Richartz de Cologne et le *Saint Jérôme avec saint Antoine et saint Gilles* de la Galerie impériale de Vienne. L'*Adoration des Mages* se rattache, par la vérité du paysage, à l'école de Harlem; les tons argentés des feuillages y répondent avec une très grande finesse aux lueurs d'or d'une ville lointaine. Un réalisme satirique se fait jour dans les physionomies des curieux qu'attire le cortège des rois. Les mêmes faces ahuries et narquoises se retrouveront dans les premiers tableaux de Bruegel. Une *Adoration des Mages* de l'église d'Anderlecht près de Bruxelles (Fig. CXXX), malheureusement très restaurée, est très analogue à celle du Prado (1). La *Nativité* de Cologne, tout en fixant avec un pittoresque inédit le décor du pays campinois, laisse encore apparaître quelques souvenirs, faibles d'ailleurs, de Thierry Bouts et de Gérard David. Le Musée de Bruxelles possède une réplique (ou répétition d'atelier) de cette œuvre (Fig. CXXXI) (2). La convention disparaît du décor; les assistants se livrent aux occupations les plus familières comme d'ôter leurs bas; les personnages sacrés eux-mêmes s'humanisent au point de perdre toute gravité. C'est vraiment la Nativité des paysans. La technique est fort curieuse et par les tons crus des chairs largement modelées, par les ombres légères des visages où les plans s'indiquent avec une rare fermeté, par la belle nuance rousse des cheveux de la Vierge, nous connaissons tout de suite les audaces de Bosch dans le domaine du métier. Le *Saint Jérôme* (Galerie impériale de Vienne), qui fut jadis à Venise, montre le moine dans un édifice en ruines auprès

(1) Cf. Hulin. *Catalogue des Primitifs.*
(2) Cf. A.-J. Wauters. *Catalogue du Musée de Bruxelles.*

CXXX. — JÉRÔME BOSCH (d'après)
Adoration des Mages (p. 174).
(*Église d'Inderlecht, près Bruxelles*)

CXXXII. — JÉRÔME BOSCH
Le Portement de Croix (p. 175 et suiv.).
(*Musée de Gand*).

de la statue d'un faux dieu qui s'écroule. Et la fièvre qui agite le solitaire — et qui gagnera les saints Jérômes de Marinus de Roymerswaele — est le signe manifeste de l'esprit novateur de Bosch.

Le *Martyre de sainte Julie* de Vienne, l'*Ecce Homo* de l'Escurial, le *Portement de croix* du Musée de Gand et le *Christ présenté au peuple* de la collection von Kaufmann, sont classés comme œuvres de la seconde manière. Le maître affirme définitivement ses dons réalistes et satiriques. L'admirable *Ecce Homo*, donné par Philippe II à l'Escurial, n'a rien de grave; c'est avant tout « l'œuvre d'un observateur malicieux ». Un soldat grimaçant s'apprête à arracher le manteau du Christ, tandis qu'un autre rustre armé couronne le Sauveur d'épines. Les caractères extérieurs de la scène sont seuls marqués; ils le sont d'ailleurs de la manière la plus forte. Quelques-unes des figures de ce tableau sont reproduites dans le *Martyre de sainte Julie* qui se trouvait au XVIIIe siècle à Venise et fut envoyé à Vienne pendant la domination autrichienne avec le *saint Jérôme*. Il y a plus d'émotion dans ce *Martyre* que dans l'*Ecce Homo* et surtout la jeune femme, agonisant sur la croix, retient l'attention. Enfin le *Portement de croix* du Musée de Gand « frappant dans la stupéfiante série du maître », — ainsi parle M. Friedländer, — donne une idée excellente de la seconde manière de Bosch et, pour reprendre notre rôle de *cicerone* des galeries belges, nous nous arrêterons un instant devant cette peinture « qui dépasse les bornes » (Fig. CXXII).

Elle les dépasse, non par les dimensions — celles-ci sont moyennes, — mais par l'expression. Le tableau rassemble une douzaine de figures autour d'un Christ très doux et comme absent de la scène. Les types disent la contemporanéité de l'œuvre avec l'*Ecce Homo* de l'Escurial, le *Christ présenté au temple* de la collection von Kaufmann et le *Martyre de sainte Julie*. Ce n'est plus à proprement parler une scène, ni une composition quelconque; c'est un ensemble de têtes traduisant les dehors populaires et grotesques de la tragique Passion avec une vérité subjective, avec les réalités déconcertantes d'une caricature lyrique. Si le Christ, incliné sous la croix n'était au centre du tableau, comment pourrions-nous croire à une œuvre religieuse? Dans le haut, à droite du spectateur, le bon larron s'encadre d'un profil hargneux de capucin, — le moine se fait tel pour dépeindre les atrocités de l'enfer, — et du masque, en profil également, d'un ignoble pharisien qui pince les lèvres en bourgeois important. Sous le pharisien est une sorte de nègre qui hurle; devant le nègre, un gros soudard, à trogne rubiconde, au nez pourpre, qui étouffe sous son lourd casque à visière; plus bas que le soldat, le mauvais larron ricanant, gouailleur, grinçant, blasphémant. C'est une infâme crapule. Des emplâtres garnissent ses cheveux crasseux. « Van Mander assure avoir vu un *Ecce Homo* à mi-corps, grandeur naturelle, où

se trouvaient représentés plusieurs portraits de personnages renommés par leur laideur, faits de mémoire ou d'après nature. Le bourreau tenant le Christ n'était autre qu'un sergent nommé Pierre Muys, bien connu alors à Harlem pour son visage grotesque et son crâne couvert d'emplâtres (1). » Des tortionnaires, l'insulte à la bouche et dans les yeux, suivent le mauvais larron. Parmi eux on voit avec stupeur un Chinois. D'autres personnages sont groupés derrière le Christ : un bourreau moustachu, aux airs de bravache, un vieillard édenté et comme endormi, puis la silhouette gracieuse de sainte Véronique faisant pendant au muffle provocateur du mauvais larron. Ces visages sont tous inoubliables. Léonard de Vinci, sur l'esprit de qui le fantastique eut de l'empire, a dessiné, on le sait, beaucoup de caricatures. Lui aussi déforme les éléments physionomiques correspondant à des psychismes inférieurs ; ce qui est humain s'atrophie, ce qui est bestial s'intensifie : fronts fuyants, lippes monstrueuses, becs crochus, mentons pointus, — sottise, hypocondrie, férocité, lâcheté, imbécillité, — toute la bête est dehors. Jérôme Bosch, avec d'identiques intuitions de psychologue, de dramaturge et d'aliéniste, étudie les mêmes cas et, dans cet ordre, ses rencontres avec le peintre du sublime *Cenacolo* sont vraiment extraordinaires. Nous ne serions pas surpris que le « faizeur de dyables » eût connu les caricatures du peintre de la *Joconde*. Sans que la portée de son œuvre en fût diminuée, Bosch a érigé en élément essentiel de son art ce qui chez le Vinci n'était qu'un divertissement.

La couleur de Jérôme Bosch dans ce *Portement de Croix* de Gand est aussi stupéfiante que le caractère des figures est inattendu. Van Mander a dit : « Comme nombre d'anciens peintres, il (Bosch) avait coutume de tracer complètement ses compositions sur le blanc du panneau et de revenir ensuite par des teintes légères pour ses carnations, attribuant pour l'effet une part considérable aux dessous (2). » Bosch entendait se soumettre aux traditions souveraines de nos praticiens du xve siècle. Ses tableaux sont préparés de la même manière ; sa facture est semblable ; l'esprit et l'effet sont différents. Il y a dans le *Portement de Croix* des transparences de tons, des chatoiements d'étoffes, des dégradations lumineuses, des colorations prismatiques, des teintes d'arc-en-ciel qui font de cette œuvre une sorte de carnaval de couleurs, — le carnaval le plus féerique, le plus lyrique que l'on puisse imaginer. Quel impressionnisme vaut celui-ci, et comme M. Justi avait raison de dire : « *Bosch ist ein Maler und sehr ein Maler !* »

* * *

(1) Cet *Ecce homo* est attribué par Van Mander à J. Mostaert. Cf. MAETERLINCK. L. *A propos d'une œuvre de Bosch au Musée du Louvre. Revue de l'Art ancien et moderne.*

(2) Livre des Peintres. Trad. Hymans, p. 169.

Malgré l'intérêt et la puissance des œuvres que nous venons d'examiner, nous n'avons pas encore rencontré le moraliste, le prédicateur, le théologien symboliste que nous présentions plus haut. Il se découvre dans une série dernière de tableaux où sont traités le genre, les proverbes et ce que M. Justi appelle *die Traüme*, — les Rêves. Le triptyque de Valence représentant au centre le *Couronnement d'épines*, à droite la *Flagellation*, à gauche la *Trahison de Judas* appartient plutôt au groupe de la seconde manière; d'ailleurs il y a de fortes raisons pour le considérer plutôt comme l'œuvre d'un épigone. La forme dernière du réalisme de Bosch en même temps que l'expression initiale de sa peinture prédicatoire sont marquées par la *Cure de la Folie* ou *Pintura de los locos* (Prado). C'est une scène de mœurs. Au milieu d'une vaste plaine campinoise (la conception de ce paysage s'imposera à Bruegel dans son *Misanthrope* de Naples où le fond semble l'œuvre d'un Millet), un chirurgien extrait du cerveau d'un rustre une pierre, cause de la folie. Le tableau est l'illustration du proverbe : *Iemand an den Key snyden*. Il est inutile d'en commenter la portée satirique et morale. Les inventaires espagnols renseignent un certain nombre de tableaux où Bosch dénonça les ridicules de son milieu en peignant des épisodes de la vie quotidienne : les *Aveugles chassant Danses à la mode flamande*, le *Gros souffleur*, la *Sorcière*, *la Truie*, les tous tableaux perdus. La *Cure de la Folie* est sans doute l'un des chefs-d'œuvre de ce genre. Le Musée d'Amsterdam en possède une imitation : l'*Opération de la Pierre*, et l'on peut encore rapprocher de la *Pintura de los locos* deux tableaux qui sont, croit-on, de la main du maître : *Un Charlatan*, très jolie petite composition du Musée de Saint-Germain-en-Laye et un *Enfant prodigue* de la collection Figdor, où le héros biblique devient un vagabond misérable, un chemineau suspect auquel les molosses des fermes montrent les dents.

Les *Délices terrestres* de l'Escurial symbolisent la variété des passions humaines. On appelle cette oeuvre en Espagne *Lujuria*, *El Trafago*, ou encore *El quadro del Madrono*. M. Cardon a exposé à Bruges en 1902 une bonne réplique de la partie centrale. Les volets représentant la *Création d'Adam et Ève* et les *Enfers*, caractérisent pleinement la troisième manière. La *Création* mélange pour la première fois des éléments fantaisistes et exotiques. Les récits et les croquis des voyageurs qui préparèrent la découverte de l'Amérique se reflètent dans le génie de Bosch et la présence d'un nègre et d'un Chinois dans le *Portement de Croix* de Gand nous aurait déjà permis de le remarquer. Le fait est plus sensible dans cette *Création* qui rassemble des arbres singuliers, des oiseaux aquatiques, des troupeaux de licornes, tandis qu'au fond surgit « un chaos de constructions étranges (1). »

(1) Du volet des *Enfers*, le Prado conserve une petite copie sous le nom de *Visio Tondalis* du titre d'un livre populaire au xve et au xvie siècle : *Het boek van Tondalus Visionen*. Anvers 1482.

L'une des pièces capitales de la galerie de don Felipe de Guevara, la *Voiture de Foin*, aujourd'hui à l'Escurial, transpose de la manière la plus hardie le texte d'Isaïe (XXXVII, 27 et XL, 6) : *Toute chair est foin et toute gloire est comme l'herbe des champs*. Voici comment parlent cette fois le symbolisme et la mystique de Bosch. Des moissonneurs rentrent à la ferme après le labeur de la journée. Sur le chariot, où se hausse le foin, un groupe de jeunes femmes chantent et jouent; parmi elles la vaine Renommée sonne de la trompette. Sept fauves monstrueux — les vices — tirent le chariot et derrière le véhicule champêtre viennent le Pape, l'Empereur et les parasites qui vivent des grands. Une foule hideuse assiège le chariot et réclame sa part des joies folles. La formidable et décevante voiture poursuit sa route vers la « grange terrible », but de sa course : l'Enfer. Mais Jésus est là, qui accueille les sincères et pardonne aux pécheurs repentants. Jamais l'esprit symbolique de Bosch ne trouva langage plus clair, plus manifestement emprunté aux réalités immémoriales. L'oeuvre est-elle bien de sa main? M. Justi le croit; d'autres contestent l'attribution. Pour notre part, surtout dans la partie centrale, nous croyons discerner de grandes affinités de coloris avec les plus anciennes peintures connues de Bruegel le vieux; la délicatesse de l'ensemble, le bariolage chatoyant des monstres qui traînent le chariot, les taches claires, chromatiques du cortège, rappellent irrésistiblement à la mémoire la brillante *Chute des anges rebelles* du vieux Bruegel qui est au Musée de Bruxelles.

Une curieuse composition que conserve le Musée d'Anvers (CXXXIII) rassemble en trois zones superposées le *Jugement Dernier*, les *Sept Péchés capitaux* et les *Sept œuvres de la Miséricorde*. Wurzbach attribue à Bosch lui-même cette série de petites scènes, assez brillantes en couleur, et amusantes comme satire des mœurs contemporaines. Les costumes et la forme des souliers datent l'œuvre des environs de l'année 1490. Cette intéressante peinture serait donc d'un contemporain de Jérôme Bosch, subissant l'influence du maître.

La critique n'est plus très affirmative aujourd'hui quant à l'authenticité des *Sept Péchés capitaux* conservés dans la Salle des Ambassadeurs de l'Escurial. Pour Dollmayr c'est l'œuvre du monogrammiste M. Elle est inspirée de l'esprit parénétique qui domine Bosch dans la dernière partie de sa carrière. Le *Jugement Dernier* de Vienne, qui pourrait bien être une réplique de la grande composition commandée à l'artiste par Philippe le Beau, relève de la même tendance. Avec ses groupes de paresseux, d'orgueilleux, d'ivrognes, de luxurieux soumis à des tortures diverses par Lucifer, l'Enfer de ce *Jugement* est d'une invention surprenante et qui ne sera dépassée que par celle des *Tentations de saint Antoine*.

CXXXI. — JÉRÔME BOSCH (?)
La Nativité (p. 174.)
(*Musée royal de Bruxelles*).

CXXXIII. — JÉRÔME BOSCH (imitateur de)
Le Jugement Dernier, les Sept Péchés capitaux et les Sept Œuvres de la Miséricorde (p. 178)
(*Musée d'Anvers*).

Ce thème des luttes de l'ermite contre les passions infernales, Bosch l'a fait sien. Il n'est point possible d'imaginer une *Tentation de saint Antoine* sans songer aussitôt aux compositions fantastiques du maître de Bois-le-Duc. Elles lui ont valu sa réputation de faiseur de diables et de peintre de cauchemars. Mais les côtés divers de son génie réaliste, fantastique, symboliste s'y manifestent en puissante synthèse et si ses *Tentations* sont célèbres surtout pour leurs drôleries, leurs détails grotesques, leurs bizarreries hallucinantes, elles méritent vraiment d'être considérées comme la création capitale de l'artiste, pour des raisons très profondes qui touchent à la morale autant qu'à la beauté. La version de Lisbonne (château royal d'Ajuda) serait la seule authentique. Il en existe un grand nombre de copies dont les principales sont à l'Escurial, aux musées de Bonn (excellentes), d'Amsterdam (médiocre), d'Anvers (passable), de Bruxelles (fort bonne) (1).

En toutes lettres la signature : *Jheronimus Bosch* s'étale sur la réplique de Bruxelles (Fig. CXXXIV). Au centre, parmi les ruines d'un manoir, l'ermite prie devant un autel. Une légion de monstres, de démons, de musiciens manchots à tête de porc, assaille le saint. D'autres démons suivent, l'un armé d'une roue où s'agite une jambe, un autre coiffé d'un tronc d'arbre, un troisième pinçant de la harpe. Un lac sombre s'étend devant la ruine; des poissons s'y muent en gondoles, tandis que dans les airs des grues se transforment en appareils d'aviation. Sur le volet gauche — la plus belle partie — apparaît un moine ivre tenu par trois compagnons. Les flancs d'une colline crèvent et affectent la forme d'un homme accroupi qui écarte les jambes, — allusionau crime des sodomites. Une grenouille traverse le ciel emportant quelque religieux démoniaque... A droite le saint médite, enveloppé d'un grand manteau noir, et la Femme apparaît, nue, levant la portière rouge d'une tente propice. Au revers, des grisailles reprennent avec une simplicité presque classique, d'un côté le thème de l'*Arrestation de Jésus*, de l'autre celui de la *Marche au Calvaire* (Fig. CXXXV).

Le réalisme de Bosch se reconnaît, dans la partie centrale, à la ville incendiée dont le clocher aigu se brise net, aux eaux transparentes du lac et de la rivière, à la variété des terrains; dans le volet de droite au château inondé, à l'admirable site urbain; et un peu partout aux fleuves qui serpentent, aux arbres tordus par les flammes, aux incendies eux-mêmes. Quand une ferme flambe en Campine, on dit que le coq rouge chante. Pour ses représentations infernales et ses *Tentations*, Bosch

(1) Reproduction du panneau central dans deux petits tableaux de Vienne; volets d'une vieille copie au Prado; copie réduite de l'ensemble du triptyque dans la collection du duc d'Anhalt (Wœrlitz).

sans doute a souvent écouté ce chant maudit... Le sens de la réalité n'abandonne point l'artiste dans la création de son bestiaire diabolique. On a dit que les êtres infernaux de Bosch — hommes zoomorphes ou animaux anthropomorphes — étaient des inventions équilibrées, scientifiques et qu'il ne fallait point les assimiler aux inventions déréglées des « faizeurs de dyables » qui suivirent le maître de Bois-le-Duc. Enfin, pour ce qui est du symbolisme de Bosch dans ses *Tentations*, de sa fougue prodigieuse de prédicateur populaire, de la merveilleuse puissance avec laquelle il ressuscite et résume les plus impressionnantes traditions du moyen âge, on en peut juger très suffisamment d'après cette copie du Musée de Bruxelles, peinte avec une très grande finesse et, en certains endroits, une subtilité de matière qui ferait croire à l'intervention personnelle du grand visionnaire.

*
* *

On a conservé un petit nombre de dessins de Bosch tandis que de très nombreuses gravures portent sa signature. Mais la critique moderne est bien près d'affirmer qu'il n'a jamais manié le burin et qu'il n'a gravé aucune des planches signées de son nom. De grands artistes traduisirent ses conceptions en gravures : Alart du Hameel, Bruegel le Vieux, — et c'est en burinant des proverbes « boschiens » pour la boutique des *Quatre Vents* à Anvers que Bruegel devint le premier dessinateur de son temps.

Jérôme Bosch mourut en 1516. Son siècle et la postérité lui rendirent justice. Les jugements sur son œuvre sont toujours restés admiratifs. Il connut des imitateurs serviles; mais son exemple fut infiniment fécond et on peut le tenir pour un précurseur de la peinture moderne. Il fait comprendre le vieux Bruegel et l'on a dit avec raison qu'il compte Goya et Rops parmi ses descendants. Dans le domaine technique, et tout en usant familièrement des procédés d'école, Bosch est un novateur hardi. Traducteur des hallucinations du mysticisme populaire, peintre très médiéval, il a pourtant l'audace de renoncer aux séculaires cassures des draperies (1). C'est un coloriste infiniment varié qui ne peut se contenter du bagage scolastique tant sa sensibilité est vive. Van Mander, dans un passage bref mais excellent, a rendu justice à ses hauts

(1) Cf. Van Mander. *Le Livre des Peintres*, traduction Hymans, t. I, p. 170.

CXXXV. — JÉRÔME BOSCH (?)
Tentation de saint Antoine. Revers des volets (p. 179)
(*Musée royal de Bruxelles*).

CXXXIV. — JÉRÔME BOSCH (?)
Tentation de saint Antoine (p. 179 et 180)
(*Musée royal de Bruxelles*)

mérites de praticien. Les mêmes qualités ont frappé les critiques modernes. N'eût-il été que le *Maler, sehr Maler* de M. Justi, il aurait mérité sa gloire. Mais est-il téméraire de penser qu'en inscrivant, en termes très laconiques, le décès du maître, ses confrères de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* se dirent qu'ils perdaient non seulement un peintre, mais encore un très perspicace directeur de conscience? En tout cas les formules dont ils se servirent, si brèves soient-elles, montrent qu'ils appréciaient l'artiste : « Obitus fratrum A° 1516 : Hieronimus Aquen Bosch insignis pictor », dit l'un des registres; — et dans l'autre on lit : « Hieronimus Aquens alias Bosch, seer vermaerd schilder, obiit 1516. »

XXV

Quentin Metsys

Le dernier quart du XVe siècle nous fait assister aux phénomènes précurseurs d'un nouveau style, et nous en avons pu noter les signes chez Albert Bouts, Justus de Gand, Memlinc, Gérard David. Cette évolution, que l'art de Quentin Metsys consacre en expression synthétique, ne doit pas être sans rapport avec les changements profonds que l'on constate dans la culture intellectuelle, on peut même dire dans la mentalité du temps. La triple action religieuse, politique, littéraire de la Renaissance commence à s'exercer chez nous aux approches du XVIe siècle et l'on voit s'ouvrir successivement de 1473 à 1483 à Alost, Louvain, Anvers, Bruxelles, Bruges, Audenarde, Gand, les ateliers d'imprimerie si favorables à la diffusion de l'esprit nouveau. A la fin du XVe siècle, notre Jean Lemaire de Belges, à l'exemple des poètes médicéens, fait résolument entrer dans ses vers les formes et les idées antiques, ce qui lui vaut d'être égalé à *Homère le Grégeois* par Clément Marot.

En même temps que se transforme ou se renouvelle l'âme septentrionale, le foyer de l'activité flamande se déplace. Par une suite de circonstances où tout n'est pas pur accident de la nature, Anvers devient notre grand centre commercial et artistique et s'il lui fallut pour cela combattre la grandeur de Bruges jusqu'à l'annihilation, la double

conspiration des éléments et des hommes aida puissamment la cité naissante. L'ensablement du Zwyn n'est pas la seule cause de la décadence de Bruges; les excès du particularisme et de la démagogie furent au moins aussi funestes à la cité de Memlinc que cette déplorable retraite des eaux et notamment l'insurrection de 1488 contre Maximilien, dont nous parlions naguère, lui porta un coup terrible.

Aux incertitudes de la navigation et du milieu brugeois s'opposait la sûreté d'Anvers. Grâce au libéralisme de la politique commerciale des ducs de Bourgogne inspirée du principe de la libre concurrence, les foires d'Anvers s'étaient vite développées et avaient vu accourir des marchands « de toutes nations et de toutes religions ». La prospérité brugeoise émigrait à Anvers et chaque pas que Bruges, « faisait dans la voie de la décadence était marqué par un progrès chez sa rivale (1). » Les Brugeois ne pouvaient se résigner à leur chute. Aidés des Gantois, ils élevèrent un fortin sur la digue nommée Kloppers Dyk, près de Calloo, le munirent de soixante canons et forcèrent tous les navires cinglant vers le nouveau port à payer un droit. Mais ils furent délogés du Kloppers Dyk par les Anversois qui commémorèrent ce triomphe par leur célèbre kermesse de saint Georges. Toutefois les ennemis de la jeune cité maritime ne se tenaient pas pour battus. Les gens de l'Ecluse, solidaires des Brugeois, allèrent jusqu'à se joindre aux pirates pour troubler la navigation de l'Escaut. Mais rien ne devait plus arrêter l'essor d'Anvers. Restés fidèles à Bruges presque au delà des limites raisonnables, les Hanséates à leur tour émigrèrent vers la nouvelle métropole...

Le siècle de Charles-Quint marque la phase culminante de la prospérité anversoise et l'on ne peut rien dire à ce sujet qui ne soit vulgarisé depuis longtemps. La ville, splendide et active, tendait des bras immenses jusqu'à la mer et ramenait vers elle par son fleuve profond la « proie dorée » enlevée à Bruges, sa rivale vaincue. Les Pays-Bas n'avaient point de cité plus grande, ni plus peuplée. Paris seule la surpassait en population; mais Anvers détenait le commerce mondial. Il y avait, dit-on, jusqu'à deux mille cinq cents bâtiments à la fois dans le port; cinq cents navires entraient et sortaient journellement; cinq mille marchands se pressaient à la Bourse. Au dire de Guichardin, mille maisons étrangères avaient un comptoir dans la cité. Les célèbres Fugger d'Augsbourg, les Velsen, les Ostett représentaient l'Allemagne, les Galterotti, les Bonvisi l'Italie. L'organisation politique était un modèle d'élasticité avec les pouvoirs adroitement hiérarchisés du marquis, du stadthouder, du Sénat. Dans cette population libre, il y avait peu de pauvres. Les écoles étaient excellentes. « Il était

(1) Gans E. *Histoire de la Ville d'Anvers*, Anvers 1861.

difficile, écrit John Lothrop-Motley, de trouver un enfant à l'âge de raison qui ne sût lire, écrire, parler au moins deux langues. »

*
* *

Quentin Metsys, le premier dans l'histoire de l'art flamand, personnalise ce milieu et cet esprit nouveaux. Ses grandes productions ouvrent en Belgique la Renaissance italianisante à laquelle Gérard David prélude avec hésitation.

Metsys se distingue des maîtres que l'on est convenu d'appeler gothiques par l'unité de la composition, la tendance de plus en plus prononcée et plus sûre à synthétiser les formes, comme aussi par les dimensions en général considérables de ses œuvres. La *Légende de sainte Anne* et l'*Ensevelissement du Christ* sont vraiment dans nos régions le manifeste d'une esthétique nouvelle qui, avant tout, refuse de se soumettre aux transcriptions strictement objectives où l'art du XVe siècle avait trouvé sa joie et sa profondeur. Assurément Metsys n'en est pas encore aux draperies impersonnelles, aux visages idéaux. Il reproduit des moments précis de la nature ou de la vie humaine. Il peint encore des costumes et des personnages contemporains ; l'un des volets de l'*Ensevelissement* : la *Décollation de saint Jean-Baptiste* est la plus précise et la plus charmante vision qui nous soit conservée de nos intérieurs princiers à l'époque de la première renaissance. Mais c'est l'amour des nouveautés décoratives qui, en cette circonstance, a guidé le maître. Dans les scènes pathétiques de ses retables, son désir de dégager les drames religieux des contingences est parfaitement conscient. Et même, ayant conservé un fond national de truculence et d'instinct réaliste, il a préféré, semble-t-il, l'épancher dans des tableaux de genre, des scènes de mœurs où sa verve et son observation préparent, avec le concours du lyrisme satirique de Jérôme Bosch, le naturalisme intégral de Peter Bruegel le Vieux.

*
* *

La tradition populaire l'appelle *Metsys*. Lui-même a signé son triptyque de la *Légende de sainte Anne*, aujourd'hui au Musée de Bruxelles : *Quinte Metsys*. Dans les *Liggere* de la gilde de Saint-Luc à Anvers son nom se rencontre neuf fois sous la forme *Massijs ;* son fils d'ailleurs signait *Joannes Massiis*. Dürer, Thomas Morus,

CXXXVI — QUENTIN METSYS
La Madone et l'Enfant (p. 188)
(Musée royal de Bruxelles)

CXXXVII — QUENTIN METSYS
La Madone et l'Enfant (p. 188)
(Musée royal de Bruxelles)

Erasme qui connurent le grand peintre flamand l'appellent maître Quentin, ou Quentin tout court. Les publications contemporaines n'emploient point son nom patronymique et même l'obituaire de Notre-Dame dit simplement « maître Quentin ». Une ordonnance du magistrat d'Anvers relative à l'inhumation dit encore, à la date du 24 novembre 1589 : *De oude meester Quintyn*. C'est Dominique Lampsonius, le peintre-poète, qui, le premier, en 1572, désigne l'artiste par son nom de famille.

Où Quentin Metsys est-il né ? L'archiviste van Even a exposé très nettement la question et il est fort difficile de ne point admettre ses conclusions : Quentin Metsys, fils de Josse Metsys, ferronnier, et de Catherine van Kinckem, est né à Louvain en 1466. Guichardin l'appelle d'ailleurs *Quintin de Louvain*. Le célèbre « patritio florentino », vivant à Anvers une vingtaine d'années seulement après la mort du maître, avait pu aisément se renseigner sur le lieu de naissance de Metsys « le grand maître en figures », duquel, dit-il, « entre autres ses ouvrages on voit le beau tableau de Nostre-Seigneur posé en l'église Nostre-Dame en ceste ville (1) ». Pierre Opmeer et Molanus partagent l'opinion de Guichardin. L'hypothèse qu'Anvers aurait bien pu être le berceau de Metsys apparaît chez Fickaert (1648) et se retrouve chez Alexandre van Fornenberg (1651). — Bullaert (1675) et Descamps (1754) ne doutent plus de l'origine anversoise du maître et c'est en 1846 seulement que les faits furent rétablis par une brochure de van Even. Celle-ci souleva de vives polémiques mais la quasi-certitude qu'elle apportait a fini par s'imposer et les droits de Louvain ne paraissent plus guère discutables.

A la date du 10 septembre 1494, Quentin déclara devant les échevins qu'il était âgé de vingt-huit ans passés, ce qui permet de fixer sa naissance à l'année 1466. Son père était étranger à la ville, mais il y était établi depuis 1457. Du mariage de Josse Metsys et Catherine van Kinckem naquirent quatre enfants. Josse l'aîné reçut le prénom du père ; Quentin reçut le nom du patron de l'une des cinq églises paroissiales de Louvain. Le milieu louvaniste était très favorable à l'éclosion du génie artistique. De nombreux artistes, et surtout des ouvriers d'art, vivaient et travaillaient dans la vieille cité. Le père de Metsys fut, semble-t-il, l'un des plus brillants. Son mérite artistique est reconnu officiellement dans les actes « *overmidts synre cunsten willen* » ; tout comme les Thierry Bouts et les Mathieu de Layens, il accompagnait les processions du Saint-Sacrement et de la Kermesse et recevait un pot de vin, la cérémonie terminée. Il exécuta des travaux pour l'Hôtel de ville : serrures, charnières, girandoles et forgea en 1476, d'après les dessins de l'architecte Mathieu de Layens, la balus-

(1) Guicciardini (Messire Ludovico) *Description de tous les Pays-Bas, etc.* Anvers 1567, p. 131.

trade du perron de la célèbre maison communale avec feuillages et fleurons. Un autre travail important lui fut commandé : la grille de la chapelle van Erpe à l'église Saint-Pierre. Mais Josse mourut avant de l'achever, vers 1481. Son fils aîné n'avait que dix-huit ans; Quentin quinze. La situation de la petite famille était précaire. Quentin néanmoins s'engagea à payer l'éducation musicale d'un de ses beaux-frères. Quant à Josse, ferronnier comme le père, il termina la grille de la chapelle van Erpe, se maria et s'établit pour son compte. Artiste de premier ordre, il s'occupait également d'horlogerie et d'architecture. « C'est lui qui dessina l'admirable projet pour la construction de la nouvelle tour de la collégiale de Saint-Pierre, dont les fondations furent jetées en 1507. Ce projet consistait en une façade très élevée, surmontée de trois flèches à jour, ouvragées comme une dentelle. La flèche centrale devait avoir 535 pieds de hauteur et chaque flèche latérale 430 pieds. Si ce plan eût pu être exécuté, l'église de Saint-Pierre posséderait actuellement la tour la plus merveilleuse du monde entier. » Il convient de saluer en passant l'effort gigantesque de ce Solness flamand, frère du grand peintre (1).

L'archiviste van Even croit qu'après le mariage de son frère aîné Josse, Quentin Metsys reprit la forge paternelle à son compte. Rien ne s'oppose à ce que le peintre de la *Légende de sainte Anne*, comme le rapporte la tradition, ait été tout d'abord ferronnier à l'exemple de son père et de son frère. « On l'appelle quelquefois le *Maréchal d'Anvers*, — écrit le bon Descamps —, parce qu'il avait exercé ce pénible métier jusqu'à l'âge de vingt ans (2) ». On ne cite plus guère Descamps que pour affirmer la fausseté de ses affirmations; mais Dominique Lampsonius, contemporain des enfants du maître, assure également que Metsys commença par être ouvrier forgeron... On continue d'attribuer au célèbre artiste une série d'ouvrages en fer forgé qui n'ont qu'une faible parenté de style avec les détails architectoniques et décoratifs de ses tableaux : la belle *Potence* soutenant jadis le couvercle des fonts baptismaux de l'église Saint-Pierre de Louvain, la jolie cage en fer qui surmonte le *Puits* du parvis de Notre-Dame à Anvers, la *Tombe* en fer d'Édouard IV, roi d'Angleterre, dans la chapelle de Saint-Georges à Windsor. Il serait intéressant de rechercher si ces œuvres ne sont pas plutôt dues à Josse, le puissant dessinateur de la tour de Saint-Pierre. Il est probable que Quentin renonça de bonne heure aux arts du métal. Peut-être y revenait-il de temps à autre? Il posséda à Anvers deux maisons dans la

(1) Cf. pour tout ce qui concerne la vie et la carrière des Metsys à Louvain le livre précieux de Van Even : *L'Ancienne École de Peinture*. 1870. p. 315 et suiv.

(2) Descamps, J.-B. *La Vie des Peintres*. Biographie de *Quintin Messis*.

rue du Jardin des Arbalétriers; il habita l'une des deux, l'appela Saint-Quentin, et dans la façade, plaça l'image de son patron forgée en fer et polychromée. Cette statuette existait encore en 1658, affirme van Fornenberg; elle passait pour une œuvre martelée par le maître lui-même.

* * *

Dominique Lampsonius (né à Bruges en 1533) publia en 1572 chez Jérôme Cock à Anvers un recueil de portraits des peintres célèbres des Pays-Bas, et sous chaque portrait il fit graver une inscription en vers latins résumant la vie de l'artiste représenté. Pour Quentin Metsys, il est dit : « Autrefois j'étais un ouvrier forgeron; mais dès qu'un peintre aussi épris que moi commença à se faire mon rival, et que la timide jouvencelle m'eut avoué qu'elle préférait au fracas des marteaux le travail silencieux du pinceau, l'amour me rendit peintre... (1). » Van Mander, de son côté, raconte que Metsys, atteint d'une grave maladie vers l'âge de vingt ans et incapable d'exercer le rude métier de forgeron, entreprit, sur le conseil de quelques amis, d'enluminer des images de sainteté. « Grâce à un travail soutenu, il y réussit en peu de temps et devint un maître excellent. » Le chroniqueur du *Schilderboek* croit d'ailleurs que cette version n'est pas incompatible avec celle de Lampsonius et que Metsys, ayant pratiqué la peinture pendant sa convalescence, « reprit ses pinceaux, après son rétablissement, pour conquérir l'affection de la personne qui avait captivé son amour (2) ».

La critique actuelle fait bon marché de ces historiettes. Dégageons-en la grande surprise que causa le changement de carrière du jeune artiste et le besoin d'expliquer cette évolution par quelque cause extraordinaire. En vérité nous ne savons rien sur l'apprentissage pictural du maître. Les légendes meurent sans qu'une réalité précise les remplace. On croyait il y a quelque temps avoir tout expliqué en disant que la vue des œuvres de Roger van der Weyden et de Thierry Bouts conservées dans les églises et édifices de Louvain avait orienté le jeune forgeron vers la peinture et fixé son idéal. Cette explication parut insuffisante. M. Cohen, dans une importante thèse de doctorat (3), voit en Albert Bouts, le second fils de Thierry (4), le maître de Quentin

(1) Lampsonius, dom. *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies*. Antwerpiæ, 1572. Cf. Van Even. *L'Ancienne École*, pp. 340 et 345.

(2) Cf. Van Even, p. 342.

(3) Cohen, Walter. *Studien zu Quentin Metsys*, Doktordissertation. Bonn, 1904.

(4) Cf. notre Ch. X.

Metsys, tandis que M. von Wurzbach (1), traitant avec un mépris catégorique le travail universitaire de M. Cohen, envoie le jeune artiste en Allemagne à l'école de Schongauer...

Le Musée de Bruxelles possède deux *Madones* (Fig. CXXXVI et CXXXVII) qui sont considérées aujourd'hui comme des œuvres de jeunesse du maître. Elles ne font penser ni à Bouts, ni à Schongauer. La plus grande des deux est assise sur un trône encore gothique. Dans la fenêtre de gauche, au-dessus d'un vitrail représentant sainte Barbe, se trouvent deux écussons « dont l'un est celui de la ville de Louvain pour laquelle le tableau a probablement été peint » (2). Le manteau de la Vierge a grande allure et Metsys y manifeste déjà ses aspirations vers la noblesse et l'ampleur des formes. L'ensemble conserve l'aspect de nos madones gothiques au point que pendant longtemps l'œuvre resta attribuée à Hubert van Eyck. La petite *Madone* offre de frappantes analogies avec la grande : même visage féminin arrondi, Jésus presque identique, même modelé des mains allongées et un peu ligneuses; seulement l'œuvre a souffert et les chairs, par suite sans doute d'un changement chimique, sont devenues rougeâtres (3). De ces deux *Madones*, qui dateraient du séjour de Metsys à Louvain, se rapproche un triptyque de l'église du Saint-Sépulcre de Bruges, montrant au centre la *Madone* en manteau rouge; elle tient l'Enfant Jésus et est accompagnée de deux anges musiciens. La Vierge est très semblable aux deux madones de Bruxelles; les deux saintes représentées sur les volets sont dans le style de Gérard David. Le Musée de Nuremberg possède également une œuvre appartenant à ce premier groupe où Metsys, sans subir une influence déterminée, reste le docile élève des ateliers septentrionaux du XVe siècle.

Vient alors un second ensemble de tableaux où, tout en atteignant souvent à la maîtrise la plus sûre et la plus souple, Metsys, par l'expression des physionomies, l'arrangement des compositions, le souci d'un paysage poétique fait penser très vivement à Thierry Bouts. Hiératique et sculptural dans sa toute première manière, son art s'attendrit, se spiritualise en s'inspirant des exemples du pieux ordonnateur de la *Cène* de Louvain. Le *Saint-Christophe*, le *Salvator mundi* et la *Vierge en prières*, tous trois au Musée d'Anvers, caractérisent cette phase nouvelle. Dans le *Saint-Christophe* (Fig. CXXXVIII) l'Enfant divin, avec ses cheveux crépus, est le même que dans les deux Madones du Musée de Bruxelles; le saint, enveloppé d'un manteau

(1) Cf. article *Massys, Quentin* du *Niederländisches Künstler-Lexikon*.

(2) Cf. *Catalogue* WAUTERS, n°s 540 et 643.

(3) Cf. DURAND-GRÉVILLE. *Bulletin de l'Art*, 21 septembre 1907. Dans le même article Durand-Gréville indique comme œuvre de jeunesse de Metsys le n° 602 du Musée de Bruxelles : *Adam et Ève sous l'arbre de la science*.

CXXXIX — QUENTIN METSYS
Vierge en prière (p. 189).
(Musée d'Anvers)

CXL — QUENTIN METSYS
Christus Salvator Mundi (p. 189).
(Musée d'Anvers)

CXLI — QUENTIN METSYS (?)
La Sainte Face (v. p. 189)
(*Musée d'Anvers*)

CLI — QUENTIN METSYS
La Madeleine (v. p. 197)
(*Musée d'Anvers*)

rouge et d'une tunique bleue, se détache sur un ciel très bleu où le soleil descend au loin, comme dans le volet dextre du triptyque de l'*Adoration des Rois* conservé à Munich et attribué par les uns à Thierry Bouts, par les autres à l'un de ses épigones : le maître de la Perle du Brabant. Le *Christus Salvator mundi* (Fig. CXL) et la *Vierge en prières* (Fig. CXXXIX) qui lui fait pendant, tout en faisant songer aux œuvres des van Eyck, ont la douceur, presque la transparence des œuvres suprêmes du maître. La *Vierge* avec la pâleur rayonnante de son visage, ses cheveux d'or, l'auréole bleuâtre qui flotte autour de sa tête, semblerait immatérielle si on la plaçait à côté des Madones de Bruxelles. Toutefois elle ne réalise pas pleinement l'idéal du jeune artiste, toujours guidé par le génie de Bouts. — Des répliques de ce buste du Christ et de cette Vierge sont à la National Gallery, à Heidelberg et à Turin. L'admirable *Sainte Face* du Musée d'Anvers doit être donnée également à Quentin Metsys (Fig. CXLI); elle date de la même époque que le *Salvator mundi* et trahit les mêmes aspirations. On l'a même tenue pour une œuvre d'Albert Bouts, ce qui est faire beaucoup d'honneur à ce peintre expéditif.

* * *

Nous ne serions pas éloigné toutefois de croire avec M. Cohen que Metsys conçut dans l'atelier d'Albert ce vif respect pour l'art croyant de Thierry, et sans doute tenait-on le jeune Quentin pour le meilleur représentant de l'école de Louvain quand il émigra à Anvers où on le trouve établi en 1491.

Sans qu'aucun stage ne lui soit imposé, il est reçu d'emblée franc-maître à la Gilde de Saint-Luc. « En l'an de grâce MCCCC et XCI furent régents Antoine van der Heyen et Jen Vinck. Reçus francs-maîtres Roland van Gulpen, Josse de Bruges, Pierre Dysere, Jacques de Santvliet, Quentin Massys et Jean Dewolf (1) ». Comment expliquer cette rapide accession à la maîtrise? En 1491 le nom de Metsys est nouveau dans l'art anversois où nulle personnalité ne s'était positivement affirmée, et, sans doute, la Gilde de Saint-Luc dut-elle recevoir avec empressement ce jeune artiste si merveilleusement doué. Les registres des inscriptions ou procès-verbaux (*liggeren*) de la corporation anversoise nous sont parvenus presque intacts à partir de 1453 — soixante et onze ans après la fondation de la Gilde — et l'on y voit figurer surtout des noms de peintres de bannières, de statues, d'écussons, de chars, jusqu'au moment où paraît

(1) Cité par M. Hymans : *Quentin Metsys. Gazette des Beaux-Arts*, 1888.

celui de Quentin Metsys. Qui se souvient de Wilhem De Cuyper étoffeur de statues et de Jean Snellaert doyen de la Gilde et peintre de Marie de Bourgogne qui furent, semble-t-il, les peintres notoires d'Anvers avant l'arrivée de Quentin? Mais, si Metsys fut sacré maître de bonne heure sans être soumis aux apprentissages coutumiers, on peut se demander si l'admiration de ses confrères demeura toujours aussi empressée. On ne voit pas que Metsys ait exercé aucune fonction dans la Gilde, pour laquelle pourtant il peignit plusieurs tableaux. La municipalité d'Anvers elle-même ne paraît pas s'être intéressée particulièrement au peintre de la *Légende de sainte Anne* et de l'*Ensevelissement du Christ*.

Chose curieuse, c'est vingt ans seulement après son entrée à la Gilde de Saint-Luc que nous rencontrons une première œuvre dûment datée et signée du maître. Nous savons que sa première femme, Alyt van Tuylt ou van Tuel, mourut vers 1505 après avoir mis au monde six enfants : Quentin, Jean, Corneille, Paul, Catherine et Marie; nous savons qu'il se remaria en 1508-1509 avec Catherine Heys dont il eut sept enfants : Quentin, Hubert, Abraham, Pétronille, Catherine, Sara, Suzanne (1); nous savons qu'il accepta comme élève en 1495 Adrien, en 1501 Guillaume Meulebroec, en 1504 Edouard Portugalois, et en 1510 Henri Broeckmakere; et nous ignorons comment se développa son génie et quels furent ses travaux pendant cette longue période.

* * *

On comprendra qu'il est impossible de dire si des tableaux comme le *Salvator mundi* et la *Vierge en prières* précèdent ou suivent immédiatement l'entrée du maître à la Gilde de Saint-Luc. C'est peu après son admission sans doute qu'il offrit à ses confrères le tableau perdu représentant *saint Luc peignant la Vierge*, œuvre connue seulement par une gravure de Wiericx et où l'influence de Thierry Bouts est encore sensible. En 1505, lorsque la Gilde changea de local, elle décora sa chambre d'une peinture de Metsys représentant *Notre-Dame des Sept Douleurs*. M. A.-J. Wauters a cru reconnaître cette œuvre dans une vaste peinture du Musée de Bruxelles (Fig. CXLII). On y voit la Vierge au centre, le cœur percé d'un glaive symbolique, et devant elle le corps de Jésus mort (2). De chaque côté de ce motif central, trois

(1) Catherine Heys épousa en secondes noces Jacques Pauwels qui mourut en juillet 1536.
(2) Cf. le *Catalogue* WAUTERS, n° 300.

CXXXVIII — QUENTIN METSYS

Saint Christophe (p. 188 et 189)

(Musée d'Anvers)

CXLII — QUENTIN METSYS (?)

Notre Dame des Sept Douleurs (p. 190 et 191)

Musée royal de Bruxelles

médaillons évoquent la vie de Marie : la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus parmi les docteurs*, le *Portement de Croix*, le *Crucifiement*, la *Mise au Tombeau*. La beauté tragique de la scène centrale, l'attitude si vraie de Marie, le naturalisme du corps de Jésus, le paysage et enfin une certaine couleur (le gris violacé) dont Metsys usa parfois avec quelque abus, permettent de soutenir l'attribution au grand artiste. La présence, dans cette œuvre pathétique, de deux petits personnages satisfaisant un besoin, avait fait songer à Patenier que van Mander appelle « un franc-libertin ». Mais au début de sa carrière, Quentin a pu très bien se laisser aller à une plaisanterie de ce genre. Il est regrettable que cette *Vierge des Sept Douleurs* soit ruinée par les repeints, ce qui interdit toute étude sérieuse.

L'œuvre vaut par ses qualités dramatiques. Le génie de Metsys semble s'être de bonne heure attaché à l'étude des expressions douloureuses, à la traduction des nuances les plus émouvantes de la tristesse. En cela, il s'affirmait le continuateur de Roger van der Weyden. La série de *Calvaires*, qu'on lui attribue, s'apparente par la qualité émotive à la *Vierge des Sept Douleurs* de Bruxelles. Le plus important de ces *Calvaires*, et peut-être le plus ancien, est celui de la collection Mayer-van den Bergh, d'Anvers. Par la technique l'œuvre se place entre le *Salvator mundi* et l'*Ensevelissement*. Les autres tableaux de ce groupe sont conservés dans la galerie du prince de Liechtenstein, à la National Gallery et au Louvre (1). Le prototype des *Calvaires* doit dater des premières années du XVIe siècle. C'est avant 1504 aussi que maître Quentin aurait peint le grand retable de Valladolid (2^m^,80 de large sur 2^m^,20 de haut) découvert par M. Justi et représentant extérieurement la *Messe de saint Grégoire*, intérieurement la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*. Une inscription en castillan dit que « le licencié Gonzalo Gonzalès de Yllescas, membre du conseil de Ferdinand et Isabelle, et sa femme Doña Marina de Estrada sont les fondateurs de la chapelle et qu'ils ont fait exécuter à... (le nom du lieu a disparu) le présent tableau (2) ». Des sculptures retracent la légende de Saint-Jean-Baptiste. Quant aux peintures, elles ne sont pas d'un maître qui domine tous les éléments de son inspiration, et c'est de l'école de Harlem, cette fois, — notamment de la *Nativité* de Gérard de Saint-Jean — que le peintre se souvient visiblement.

* * *

(1) Fornenberg mentionne une *Pieta* de Metsys, qui avait orné l'oratoire de l'archiduc Albert, où l'on voyait le Christ mort sur les genoux de la Vierge, environnée de saint Jean et des Maries en pleurs. Fornenberg vante le dessin ferme et le coloris éclatant de cette œuvre qu'il restaura en 1651-1652. Cf. Hymans : *Quentin Metsys. Gazette des Beaux-Arts*, 3 art. 1888, t. 37 et 38. Une *Pieta* attribuée à Quentin Metsys et appartenant à la collection Ch.-L. Cardon a figuré à l'Exposition de la Toison d'or (n° 224).

(2) Cf. Hymans, art. cit.

L'originalité définitive du peintre de la *Légende de sainte Anne* ne s'établit pas uniquement sur le fonds local, ou si l'on veut néerlandais. De puissantes influences méridionales agissent à un moment sur lui, — et il ne lui a point suffi de considérer les ornements renaissance qu'Albert Bouts introduisait parfois dans ses œuvres, pour être nourri, comme il le fut, de l'enseignement italien. Ce n'est pas seulement la tendance générale de son art parvenu à la maturité qui trahit une familiarité intime avec les œuvres des plus notoires d'entre les derniers quattrocentistes; — mais les réminiscences toscanes de ses portraits; les types de ses madones et saintes femmes évoquant Léonard, Luini, Francia, parfois même Raphaël (le Raphaël des madones florentines); les architectures dans lesquelles il place la sainte conversation de la *Légende de sainte Anne*; ses paysages compliqués et bleuâtres dont la formule vient de l'école lombarde; le caractère de certains ornements peints dans ses tableaux; ce que nous savons de la décoration de sa maison, — tous ces signes témoignent amplement d'un voyage en Italie. Comment expliquer sinon cette connaissance diverse de la beauté italienne? Pourtant Metsys n'a pas été un copiste des peintres méridionaux. Il semble avoir pris contact avec leur art alors qu'il avait pleine connaissance de ses propres moyens. Il s'assimile si parfaitement l'élément étranger qu'à l'époque où nous plaçons l'essor définitif de son génie, entre 1505 et 1510, il devient du coup pour l'art flamand ce que Dürer fut pour l'Allemagne, ce que Lucas de Leyde fut pour la Hollande, — le premier trait d'union entre la vérité septentrionale et l'idéalisme des maîtres latins. Par cette synthèse, que Rubens consommera, Metsys indique dès les premiers jours à l'école d'Anvers la voie de ses triomphes.

*
* *

Dans son *Ancienne école de peinture de Louvain* van Even a raconté l'histoire de la *Légende de sainte Anne* achevée en 1509 et que conserve à présent le Musée de Bruxelles (1). La confrérie de Sainte-Anne possédait dans l'église de Saint-Pierre une chapelle pour la décoration de laquelle elle commanda, en 1502, un retable en chêne qui ne fut jamais exécuté. Le contrat passé avec les sculpteurs Jean van Kessele et Jean Peterceels fut rompu et les membres de la Confrérie s'adressèrent à leur compatriote maître Quentin. Le triptyque fut achevé en 1509 et placé sur l'autel de sainte

(1) Cf. Van Even, pp. 373, 374, 375.

CXLIII. — QUENTIN METSYS

La Légende de sainte Anne (p. 192 et suiv.).

(*Musée royal de Bruxelles*).

Anne; il y demeura environ pendant un siècle jusqu'au moment où la confrérie changea de chapelle. On posa l'œuvre sur un autre autel et il apparut qu'une restauration était nécessaire. Jean-Baptiste Bruno d'Anvers qui en fut chargé, s'acquitta de sa tâche de façon à mériter les éloges de Rubens, Van Dyck et Gérard Zeghers. En 1794 le triptyque fut envoyé à Paris et figura au Musée national jusqu'en 1815. Au mois de novembre de cette dernière année dix voitures chargées de caisses remplies de tableaux arrivaient à Bruxelles, expédiées de Paris. Le 10 janvier 1816, une commission composée de Godecharle, Paelinck et Thys procédait à l'ouverture de ces caisses. Dans la première on trouva le triptyque de Metsys : « Nous avons constaté, dit la Commission dans son rapport, que l'eau a pénétré dans la caisse, a coulé sur les peintures et y a formé différentes taches blanches. En outre, quelques jointures des panneaux ont travaillé par l'humidité. » Après avoir passé quelques mois au Musée de Bruxelles, l'œuvre fut restituée à la Collégiale de Louvain et placée contre le mur, sous une fenêtre où elle se détériora gravement. Restaurée par Etienne Le Roy de 1860 à 1864 pour une somme de 3.150 francs, la *Légende de sainte Anne* fut achetée par le Gouvernement belge en 1879 et placée au Musée de Bruxelles. La comparaison avec le triptyque de l'*Ensevelissement* fait sentir à quel point le triptyque de *Sainte Anne* a souffert. L'auteur du *Niederländisches Künstler-Lexikon* exagère pourtant en disant que l'œuvre n'est plus qu'une ruine; il y a quelque ingénuité d'autre part à s'émerveiller de la fraîcheur des couleurs comme certains l'ont fait. Peinte en détrempe avec glacis à l'huile dans les ombres, l'œuvre a perdu, sauf en certaines parties, la variété initiale de son coloris pour ne garder qu'une clarté transparente à laquelle la vibration du vernis moderne ne saurait restituer la chaleur passée.

Dans la partie centrale (Fig. CXLIII), les personnages de la Sainte Famille sont groupés autour de la Vierge, de Sainte Anne et de Jésus. Nous assistons à une *Sacra Conversazione*. Pour la Vierge et l'Enfant Jésus, Metsys s'est souvenu des modèles qu'il a représentés dans la grande *Madone* en manteau rouge du Musée de Bruxelles. Et nous voici en présence d'une de ces énigmes qui fourmillent dans notre art primitif. La grande Madone est reconnue comme étant de la jeunesse du maître; l'architecture du trône suffirait à la dater. Et vingt ans après Metsys a peint pour son grand triptyque de *Sainte Anne* une Vierge et un Enfant Jésus qui semblent exécutés d'après les mêmes modèles et qu'il auréole de la même gloire. Il y a seulement plus de finesse dans les traits et dans l'exécution. Les innovations de Metsys dans le domaine physionomique apparaissent avec les figures de sainte Marie de Cleophas et Marie Salomé placées aux extrémités de la partie centrale. Francia, sinon

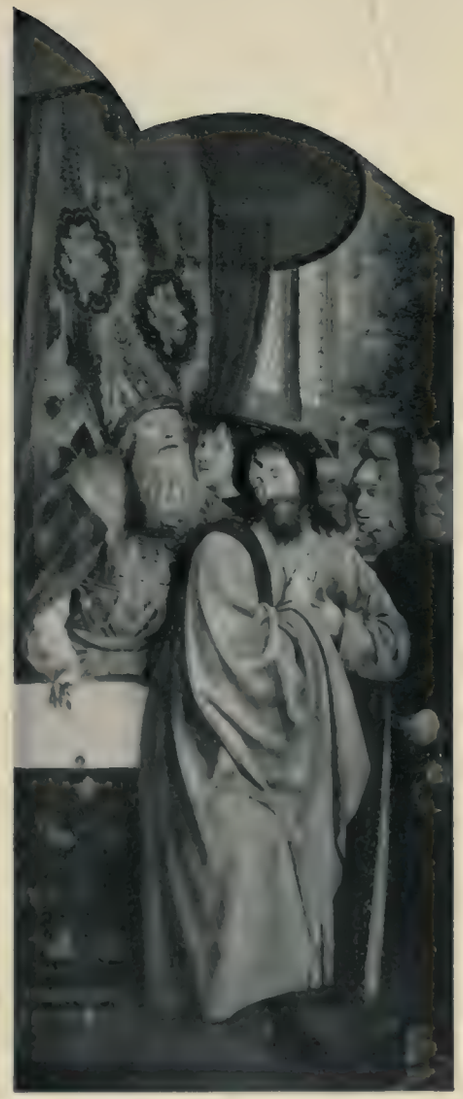
Raphaël, semble avoir conseillé à Metsys cette charmante idéalisation de la beauté féminine. Les personnages masculins — saint Joseph, Alphée, Joachim, Zébédée — font contraste avec leurs types contemporains très caractéristiques. L'architecture — une sorte de portique à trois arcades, avec coupole et lanterne au centre, — est peinte d'après des croquis rapportés d'Italie et l'on y retrouve les éléments de constructions brunellesciennes. Le paysage capricieux et bleuâtre (qu'on ne songe plus à attribuer à Patenier) est un souvenir des sites alpestres. Léonard et surtout ses élèves avaient introduit dans l'art ces fonds où la réalité accumule des fantaisies et confine à l'invraisemblance. Les flamands du commencement du XVIe siècle trouvèrent mille variations à ce thème. Mais quel est le maître qui fit adopter définitivement ces fonds quasi fantastiques à notre école? Peut-être est-ce Quentin Metsys lui-même?

Tous ces italianismes se fondent dans la plus parfaite unité de sentiment, de rythme, de lignes. Les personnages ne portent point le regard vers le spectateur (1). Ainsi font les assistants de la *Cène* de Bouts. La *Légende de Sainte Anne* se déroule presque hors du temps; en tout cas la représentation de l'histoire sacrée commence à échapper aux contingences. La *Mort de Sainte Anne* (volet de gauche, Fig. CXLIV) est un tableau d'une largeur d'exécution et d'une profondeur d'émotion tout à fait extraordinaires et l'on peut se demander si l'école flamande avait déjà produit des œuvres d'une telle unité de style et d'effet. Les fresques italiennes du quattrocento ne montrent point de figure plus vraie et plus idéale à la fois que le Christ bénissant. Le volet de droite (Fig. CXLV) où l'on voit un ange, tout traditionnel, annonçant à Joachim la conception de sainte Anne, dénote une recherche, pas très heureuse à notre avis, de cette dynamique expressive que Bernard van Orley illustra de ses prouesses. Les volets extérieurs, particulièrement bien conservés, sont d'un intérêt capital. D'une part voici *l'Offrande de Joachim repoussée* (Fig. CXLVI), de l'autre *Joachim et sainte Anne faisant donation de leurs richesses aux pauvres*; et cette dernière scène (Fig. CXLVII) se déroule dans un paysage urbain où l'on voit des architectures italiennes ornées de statues et portant l'inscription : *Quinte Metsys screef dit in 1509*, et où se dresse un clocher aigu qui semble avoir inspiré les constructeurs de la tour Notre-Dame d'Anvers. Mais que dire ici des figures? A regarder ces pontifes puissamment décoratifs, vêtus de chasubles flamboyantes, à considérer l'harmonie éclatante et sûre des couleurs, ne semble-t-il point qu'il n'y a plus qu'un pas à franchir pour arriver tout de suite aux pompeuses peintures du XVIIe siècle anversois?

(1) Cf. Hymans, art. cit.

CXLV. — L'Ange annonçant à Joachim la conception de sainte Anne (volet dextre).

CXLIV. — La Mort de sainte Anne (volet senestre).



CXLVI. — L'Offrande de Joachim repoussée (volet extérieur).

CXLVII. — Joachim et sainte Anne offrant leurs richesses aux pauvres (volet extérieur).

QUENTIN METSYS

Volets de la Légende de sainte Anne (p. 174)

Musée royal de Bruxelles.

Voici déjà l'essentiel du génie rubénien ; mise en scène triomphale et fière, manière de remplir le vaste cadre, équilibre entre la vigueur du coloris et l'ampleur des personnages, — voici la digne préface du livre épique écrit par Rubens.

*
* *

C'est encore l'archiviste van Even qui nous racontera l'histoire du grand triptyque de l'*Ensevelissement* conservé au Musée d'Anvers (Fig. CXLVIII) (1). L'œuvre fut commandée au maître par les menuisiers anversois pour être placée sur l'autel que leur corporation possédait à la cathédrale de Notre-Dame. Elle était achevée le 26 août 1511. On parvint très heureusement à la garantir de la fureur des iconoclastes en 1566, — tandis qu'un autre tableau du maître qui décorait la cathédrale : le *Sauveur en croix*, fut détruit. Philippe II, grand admirateur de l'art flamand (ne fit-il point copier le Retable de l'Agneau?) offrit des sommes considérables pour le triptyque de l'*Ensevelissement*. Les menuisiers d'Anvers tinrent bon. La grande Elisabeth faillit réussir là où le roi d'Espagne avait échoué. Appauvris par les troubles, les menuisiers allaient céder l'œuvre à la reine d'Angleterre quand sur l'intervention du peintre Martin de Vos le Vieux, le magistrat de la Ville l'acquit lui-même du doyen des métiers. L'*Ensevelissement* fut déposé à l'Hôtel de Ville, puis replacé en 1589, à la cathédrale, mais cette fois dans la chapelle de la Circoncision ; il y resta jusqu'à 1798, fut transporté ensuite à l'école centrale du département des Deux-Nèthes et finalement au Musée d'Anvers.

En parlant de ce triptyque, l'enthousiaste Burger a cité Shakespeare, Cervantès, Molière, Homère et la Bible (2). Son lyrisme ne l'a pas empêché de faire quelques remarques caractéristiques notamment sur « le dessin allongé, les proportions un peu exagérées comme chez Mantegna », et de dire très justement à propos de l'*Ensevelissement* que Metsys était le pendant de Lucas de Leyde. Il est certain qu'ici, comme dans la *Légende de sainte Anne*, le maître réalise une synthèse des traditions du XVe siècle et des nouveautés du XVIe. Bien des détails : dureté des corps, intensité réaliste des expressions, luxe des costumes, révèlent l'artiste élevé dans les ateliers locaux ; mais la proportion même des figures, l'unité du drame procèdent d'une autre

(1) Cf. Van Even, p. 381 et suiv.
(2) Burger W. *Le Musée d'Anvers. Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 31.

esthétique et, à cet égard, il est juste de dire que l'*Ensevelissement* « ne ressemble à rien de ce qui l'a précédé ». Mais tout de même, dans cette vivante condensation de vertus traditionnelles et de forces nouvelles, le sentiment de nos vieilles races s'affirme avec force et c'est, en somme, une clarté mystique toute pareille qui illumine le génie d'un Roger van der Weyden et d'un Quentin Metsys. Le souffle moderne donne à Metsys l'audace d'aborder de vastes compositions où les figures « sont le contenu tout entier du tableau ». Mais c'est un vieux flamand qui raconte la douleur de tous ces êtres qui sanglotent vraiment, et qui ont ému le peintre lui-même avant de nous émouvoir...

La *Décollation de saint Jean-Baptiste* (volet de droite) (Fig. CXLIX) est, comme je le disais plus haut, une petite scène exquise et très luxueuse de notre première renaissance avec son échanson luinesque au premier plan, ses personnages somptueusement vêtus au centre de la scène, sa tribune de marbre où se tiennent des ménestrels et des sonneurs de *bazuinen*, et son médaillon médicéen suspendu à la muraille, derrière Hérode. Celui-ci, vaguement mais splendidement habillé à l'orientale, fait penser à quelque apôtre léonardesque, aux traits hébraïques (1). Avec sa lèvre supérieure très courte, son nez recourbé, il est le père, semble-t-il, d'une innombrable série de figures qui se multiplient dans les tableaux attribués à Blesius. Sous les traits d'Hérodiade reparaît l'une des saintes Femmes de la partie centrale qui deviendra d'ailleurs la célèbre *Madeleine* du Kaiser Friedrich Museum. Quant aux musiciens de la tribune, ce sont d'amusants et pittoresques types populaires, de ces joyeux drilles flamands que van der Goes avait transformés en bergers extasiés et que Metsys s'amusa à montrer, toute gaieté dehors. Le volet gauche représente *saint Jean l'évangéliste dans l'huile bouillante* (Fig. CL); quelques-uns des assistants exhibent de bonnes trognes de soudards et de truands, tels que Jérôme Bosch les aima et qui se perpétuèrent chez Bruegel l'ancien, van Hemessen le pseudo Bles, etc. La connaissance des caricatures de Léonard de Vinci apparaît ici comme dans certaines œuvres de Bosch. Ce mélange de réalisme populaire et de caractère irréel dans les physionomies est à signaler aussi dans une *Adoration des Mages* de la collection Kann de Paris que le maître doit avoir exécutée vers 1510; toute la figuration des *Adorations* du pseudo Bles y est déjà fixée et le personnage, dont le nez aquilin rejoint la bouche tant la lèvre supérieure est courte, se démène au troisième plan, yeux plissés, dextre levée, cheveux frisés. En ses formes les plus réalistes l'art de Metsys fait appel à des conventions, mais qui précisent et accentuent le caractère.

*
* *

(1) Cette ressemblance nous paraît autrement accentuée que l'identité que M. von Wurzbach voudrait établir entre Hérode et le Charlemagne du tableau du Palais de Justice de Paris.

CXLVIII. — QUENTIN METSYS

L'Ensevelissement du Christ (p. 195 et 196)

(*Musée d'Anvers*).

CXLIX. — QUINTIN METSYS

La Décollation de saint Jean Baptiste (p. 196).

CL. — QUENTIN METSYS

Saint Jean l'évangéliste dans l'huile bouillante (p. 196).

(*Musée d'Anvers*).

Volets de « l'Ensevelissement du Christ ».

Une série de figures féminines, datant de la pleine maîtrise, suffirait à établir les penchants de Metsys à l'italianisme. Ce sont les belles *Madeleines*, d'Anvers (toute raphaëlesque, Fig. CLI), de la collection de Rothschild à Paris (plus développée), et de Berlin (plus ample encore); puis les *Madones trônant* d'Amsterdam et de Berlin (1), où l'artiste, parvenu sans doute au sommet de sa carrière, souverainement original dans sa facture et le choix de ses tonalités, se souvient des types souriants de Luini et des expressions si tendrement, si intensément humaines que Léonard introduisit dans ses Saintes Familles.

Au surplus les portraits et les scènes profanes elles-mêmes de Metsys sont pénétrés de nouveautés italianisantes. Le curieux *Portrait d'homme* de la collection André de Paris porte une inscription : *Quintinus Metsys pingebat anno 1513*. C'est un profil remarquable, peint sur fond blanc, avec d'évidentes intentions caricaturales, — une étude de caractère plutôt qu'un portrait. On a supposé que c'était la tête de Cosme de Médicis exécutée d'après une médaille. C'est peu probable ; le modèle — muni d'un nez opulent — semble avoir été connu du maître qui l'employa dans ses scènes de genre et en fit ici une étude en profil, d'une extraordinaire virtuosité dans le rendu des chairs et avec une accentuation sensible des particularités psychologiques et physiologiques. (2) — Le *Portrait d'un religieux* de la galerie Liechtenstein, conservé intact malgré ses voyages dans diverses galeries, est, croyons-nous, le plus beau portrait qu'ait peint Metsys. On ne sait quel est le personnage représenté; lord Gardiner a-t-on supposé sans grande conviction. Ce n'est plus un portrait minutieux, rigoureux, tel que l'auraient peint nos maîtres du XVe siècle ; c'est une œuvre largement décorative, fixant les caractères généraux de la physionomie, un vrai portrait de la Renaissance, d'une technique d'ailleurs infiniment soignée, par quoi s'atteste l'origine du peintre. — Le portrait de Metsys par lui-même qui orna le local de la Gilde des peintres est perdu. — Dans un très beau portrait de Jehan Carondelet, conservé à l'ancienne Pinacothèque de Munich, on retrouve les qualités d'ampleur tranquille et de large psychologie du religieux de la galerie Liechtenstein. — L'*Homme aux lunettes* du Musée de Francfort (qui passait autrefois pour représenter l'anabaptiste Knipperdolling et que Rubens aurait possédé) est généralement supprimé du catalogue Metsys par les érudits modernes; M. Glück y voit une œuvre d'un artiste du groupe Blès. — Le beau *Portrait d'homme* du Musée de Bruxelles (n° 391, cat. Wauters), représentant quelque conseiller ou secrétaire de

(1) Copies ou variantes à Munich, à Londres (coll. sir J. Wernher Bord).
(2) Cf. Friedlænder.

Charles-Quint, pourrait bien être une œuvre de Quentin Metsys..., à moins qu'elle ne fût de Jean Gossaert, comme le propose M. C. Justi, ou de Bernard van Orley, comme nous sommes tenté de le croire avec M. Jacobsen.

Il nous reste à parler des célèbres portraits d'Erasme et d'Ægidius.

L'un des plus sincères admirateurs de Quentin Metsys à Anvers était Pierre Gillis ou Ægidius, secrétaire de l'échevinage d'Anvers, ami d'Erasme et de Thomas Morus qui laissa sur lui ce jugement : « Pendant le séjour que je fis à Anvers, je reçus souvent la visite de Pierre Gillis, citoyen de cette commune. D'un rang élevé, d'une politesse exquise, et savant non moins que généreux, Gillis possède toutes les qualités qui constitue un ami véritable. Sa conversation est spirituelle et enjouée, et je lui dois d'avoir adouci, par l'attrait de ses entretiens, les regrets que j'éprouvais d'être éloigné de ma patrie, de ma femme et de mes enfants. » Dans le courant du mois de septembre de l'année 1517 Erasme, se trouvant à Anvers, annonça à Thomas Morus le prochain envoi de son portrait et de celui de Pierre Gillis par Quentin Metsys. « Je t'envoie les peintures, dit Erasme au chancelier d'Angleterre, afin que nous soyons toujours près de toi, même quand nous aurons disparu. Pierre et moi sommes intervenus à parts égales dans la dépense, non que l'un de nous ne l'eût volontiers supportée seul, mais pour que l'hommage fût vraiment collectif. » L'accusé de réception envoyé à Ægidius est daté « Calete, sexto octobris 1517 » : « J'écris à Erasme et je t'envoie la lettre, dit Morus. Je n'ai point de secret pour toi. Tu trouveras ci-joint la copie de quelques vers que m'a inspirés ce tableau. Ils sont aussi médiocres que celui-ci est excellent. S'ils t'en paraissent dignes, montre-les à Erasme. Dans le cas contraire jette-les au feu... » Les vers furent soigneusement gardés et nous ont été transmis. Thomas Morus y fait grand éloge de Metsys :

Quintine, o veteris novator artis
Magno non minor artifex Apelle...

A la fin du XVIIe siècle le diptyque est encore signalé par Bullart. « On y a veu (en Angleterre) de nostre temps, au cabinet du roy Charles Ier, ce beau portrait en ovale d'Erasme de Rotterdam et de Pierre Gille, si célèbre par ses propres perfections et par les vers que Thomas Morus a pris la peine d'écrire à sa louange dans lesquels il exprime fort agréablement le mérite du sujet et celui du tableau (1) ». Le portrait de Pierre Gillis est conservé dans la collection de lord

(1) Cité par Hymans, art. cité.

Radner à Longford Castle. L'œuvre fut envoyée à l'exposition de la Royal Academy de 1873 sous le nom de Holbein; elle fut reconnue par M. Wornum comme étant l'effigie du secrétaire anversois peinte par Metsys. Ægidius tient dans la main une lettre autographe de Morus au sujet de laquelle le chancelier d'Angleterre dit dans sa lettre du 6 octobre : « Notre ami Quentin est non seulement admirable pour l'expression, mais il paraît qu'il est surtout un habile faussaire; car il a imité avec tant de justesse les caractères d'une lettre que je t'ai écrite que moi-même je ne pourrais plus en faire autant. C'est pourquoi je te prie de me renvoyer la lettre si toi ou Quentin ne la gardez pas pour vous en servir au besoin. Placée à côté du tableau, elle doublera le prodige. Si elle n'existe plus ou si elle peut vous être utile, j'essaierai à mon tour de contrefaire le contrefacteur (1) ». On voit que Metsys ne reculait devant aucune prouesse technique. — L'original de l'*Erasme écrivant* serait conservé dans la collection Stroganoff de Rome (2); il en existe de vieilles copies à Amsterdam et à Hampton Court.

L'impitoyable et convaincante satire qu'est l'*Éloge de la folie* aurait, suivant certains, incité Metsys à peindre ses œuvres profanes. Quentin devait ainsi à Erasme une part de son inspiration. Nous n'y contredirons point. Mais il paraît établi que la vulgarisation des amusants sujets traités par Metsys, Jean Prevost, Marinus de Roymerswael, Van Hemessen tels que : « Un vieillard amoureux d'une jeune femme qui lui vole sa bourse », « Un jeune homme avec une vieille femme » etc., est due au maître graveur dit du *Cabinet d'Amsterdam* ou *de 1480*. En outre, pour certains critiques l'*Amour inégal* de la collection Pourtalès est le seul tableau de genre que l'on puisse maintenir au catalogue de Metsys. Ce petit conte moral mettant en scène le barbon et la fille folle, est peint avec la délicatesse extrême des dernières Madones du maître. On attribue également à Metsys les *Comptables* conservés à Windsor et à Munich et le célèbre et chatoyant tableau du Louvre le *Banquier et sa femme*. Mais la paternité de ces œuvres doit être restituée, semble-t-il, soit à Marinus de Roymerswael (surtout celle du tableau de Windsor), soit même au fils de Quentin, Jean Metsys.

Erasme et Morus ne furent pas les seuls grands hommes de la Renaissance que connut Metsys. Le maître anversois reçut la visite d'Albert Dürer en 1520. A cette époque Quentin travaillait avec deux cent cinquante autres peintres aux décors exécutés à l'occasion de la Joyeuse Entrée de Charles-Quint à Anvers. Un an auparavant (29 juillet 1519) le peintre de la *Légende de sainte Anne* avait acheté une maison dans

(1) Cf. Van Even, p. 351.
(2) Suivant M. Bredius.

la rue des Tanneurs ; mais il la quitta de bonne heure pour s'installer dans une des deux demeures qu'il possédait dans la rue du Jardin des Arbalétriers. Comme nous l'avons dit, il mit son logis définitif sous l'invocation de saint Quentin. L'année même qui précéda sa mort, il décora sa maison de grisailles, peintes en détrempe et composées « de compartiments ronds et ovaux, de grotesques et de festons ornés d'enroulements entrelacés de branches à feuillages, dans lesquelles jouaient çà et là des enfants (1) ». Décoration tout italienne et telle que l'auraient conçue Pinturricchio, Raphaël, Perin del Vaga.

*
* *

Quentin Metsys mourut à 64 ans, entre le mois de juillet et le mois de septembre de l'année 1530. Son cercueil fut porté avec les cérémonies de troisième classe et on l'enterra au pied du portail de Notre-Dame.

Nous aurons à parler de ses disciples, de deux de ses fils Jean et Corneille qui furent peintres, de ses rapports avec le paysagiste Joachim Patenier (des filles de qui il accepta d'être le tuteur) enfin de sa profonde et durable action sur l'école flamande. Metsys vint à Anvers à une heure propice, à l'aube de la grande prospérité anversoise. Il fut le premier grand peintre de la ville mondiale ; il en est resté l'un des plus grands. Je ne voudrais point que mon souci de déterminer son italianisme créât une équivoque. Tout en apparaissant comme une figure caractéristique du XVIe siècle, savant et universel, Metsys est un homme de chez nous. Il a franchement regardé au dehors ; il s'est assimilé la sève étrangère ; elle n'a pas nui à son originalité, — au contraire. Il harmonisa son réalisme dramatique et ses transpositions décoratives dans une vision pleine d'unité. C'est ainsi qu'il annonce les splendeurs du grand siècle anversois dont il est le très illustre prophète. De Rubens qui couronne l'histoire de notre peinture, Metsys a déjà le faste, l'éclat, l'irrésistible bonne humeur et même, par instant, la tendance au pathos. D'autre part, il a conservé de nos quattrocentistes brugeois, gantois, bruxellois, louvanistes, la chasteté d'âme qui fait l'attrait d'un Thierry Bouts, d'un Memlinc. Et l'on ne peut que s'émerveiller de la retrouver, avec tout son parfum virginal, dans cette exquise *Décollation de saint Jean-Baptiste*, si fastueusement rehaussée de luxe contemporain.

(1) A. van Ferxenberg. Cité par Van Even. *L'Ancienne École*, p. 355.

XXVI

Gossart dit Jean de Mabuse.

« Le premier qui partit fut Mabuse vers 1508 ».

L'autorité de Fromentin a maintenu la croyance que Gossart, le premier, s'imprégna de l'idéal italien. D'autres pourtant étaient partis avant lui et l'italianisme avait pénétré l'art flamand avant cette date de 1508, toujours citée. Faut-il rappeler les *Madones à la guirlande* attribuées à Memlinc, les *amorini* et les décorations mantegnesques de Gérard David, les architectures méridionales d'Albert Bouts, les fonds de paysages alpestres aux perspectives bleuâtres empruntés aux maîtres lombards dès la fin du XVe siècle, enfin le portique brunellescien, les types raphaëlesques introduits par Metsys dans une œuvre qu'il achève en 1509, l'année où Mabuse rentre d'Italie? La nécessité de s'assimiler l'esthétique nouvelle s'était imposée au peintre de la *Légende de sainte Anne*. Il n'en prit qu'à la mesure de son sentiment. Gossart consentit à tout absorber et c'est pourquoi la date de son voyage en Italie est tenue, non sans quelque raison, pour un terme fatidique. On sait de quels péchés la critique a chargé les maîtres flamands qui se tournèrent vers Rome, Florence, Milan et dans la suite vers Parme et Venise. Sachons reconnaître à quel point le nouvel idéal était devenu inévitable. Le dernier biographe de Mabuse, M. Maurice Gossart (1), condamne sévèrement ce reniement du génie national. Mais une préface de M. Gossez, publiée en tête du même

(1) *Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre, d'après les dernières recherches et des documents inédits.* Édition du « Beffroi ». Lille, 1903.

travail, met les choses au point : « Nous n'avions pas besoin d'un autre Van Eyck, ni d'un Roger Van der Weyden, non plus que d'un Memlinc. Ceux-là étaient ; ils suffisaient... C'est son originalité à lui (Gossart) d'être tellement italien ». Le style nouveau ne rencontrait aucune résistance sérieuse dans nos régions. Successivement princes, gentilshommes, prélats, bourgeois s'en éprenaient. Jérôme Buysleden revient à Malines en 1503, rapportant d'Italie des tableaux, sculptures et médailles, et dès l'année 1539 la *Cheminée du Franc* affirme, dans la plus gothique de nos villes, l'entière et définitive adoption des doctrines nouvelles. En une quarantaine d'années notre art accomplit une évolution qui correspond à un siècle et demi d'art italien. Jean Gossart contribua puissamment au mouvement rénovateur, et c'est une gloire après tout d'en avoir été désigné comme l'auteur responsable par le jugement de la foule.

*
* *

Jean Gossart dit Jean Mabuse et appelé également Malbodius, Mabusius, Malbogie et Melbodie, naquit vers 1472 à Maubeuge, petite ville de l'ancien comté de Hainaut. Il y a tout lieu de croire que ce nom de Mabuse, seule preuve qui soit de son origine, lui fut donné en pays flamand (1). On suppose qu'il était fils d'un relieur appelé Simon Gossart, lequel travaillait pour l'abbaye de Sainte-Aldegonde où abondaient les œuvres d'art. On suppose aussi que les miniatures des manuscrits confiés à Simon Gossart éveillèrent chez son fils Jean les premières émotions artistiques. Mais ce relieur, cité seulement en 1514, fut-il vraiment le père du grand italianisant? On ne peut l'affirmer. Du moins savons-nous que Mabuse eut un frère, Nicaise, ingénieur-architecte, que la ville de Middelbourg consulta en 1531 pour la construction de son nouveau port.

Chez quel maître Jean Gossart fit-il son apprentissage? Les uns ont supposé chez Memlinc, — ce qui est vraisemblable ; les autres chez Metsys, ce qui nous paraît difficilement admissible. Les registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers font mention, en 1503, d'un Jennyn van Hennegouwen, paintre (Jean de Hainaut peintre), en qui on a voulu voir notre artiste. En supposant que cet hennuyer fût Mabuse, quelle preuve y trouvera-t-on de son apprentissage chez Metsys? Les colorations transparentes et claires de ce dernier ne recèlent aucune annonce des modelés fermes et du clair-obscur de Gossart. Les signes précurseurs de cette manière ombrée, proprement *lom-*

(1) En effet, la prononciation de *Maubeuge* devient presque infailliblement *Mabeuse* à Gand, Bruges ou Anvers Cf. Gossart, op. cit., p. 16, note 2.

barde, existent plutôt chez Gérard David. Gossart aurait pu très bien être l'élève de « maître Gheeraert ». Certaines œuvres de David ont passé longtemps pour être de la main de Gossart, notamment les deux panneaux du Musée d'Anvers (*Juges juifs et soldats romains*, et *Saint Jean et les Saintes Femmes*) ainsi que l'*Adoration des Mages* du Musée de Bruxelles (1). La présence dans le bréviaire Grimani, d'une miniature : la *Dispute de sainte Catherine*, signée *Gosart*, n'est point pour affaiblir notre hypothèse. Cette *Dispute* est représentée tout à la fin du célèbre volume, dans un décor fantaisiste où se combinent des éléments du gothique finissant et de la Renaissance. La composition est assez maladroite, et cette page, — la seule de toute l'œuvre qui soit signée, — n'est nullement la plus attachante de l'illustre Livre d'heures. Le bréviaire Grimani fut enluminé en grande partie dans l'atelier de Gérard David. Qui pouvait songer à confier l'exécution d'une des miniatures à un artiste incomplètement formé, tel que l'était ce *Gosart*, si ce n'est le maître même du jeune homme ? Les détails « renaissance » de cette *Dispute* trahissent l'emprunt. Le peintre n'a pas vu l'Italie ; mais déjà il s'est voué à elle et déjà il est allé plus loin dans la voie de l'italianisme que les autres illustrateurs de la pieuse merveille de Venise.

Il se peut que Gossart, après les années d'apprentissage, se soit installé vers la trentaine à Anvers et qu'il ait connu dans la nouvelle métropole le prince qui allait être son protecteur, Philippe de Bourgogne, bâtard de Philippe le Bon. Dès l'année 1507, semble-t-il, Philippe eut à son service le célèbre et encore mystérieux Jacopo da Barbari, ce peintre-graveur vénitien qui sut, comme Antonello de Messine, unir « l'individualisme vénitien à la technique germanique ou néerlandaise » et qui, après avoir séjourné en Allemagne, vint dans nos régions où lui fut réservé grand accueil (2). Philippe de Bourgogne l'employa à décorer son château de Zuyborch et l'historiographe du bâtard princier, Guillaume de Nimègue, cite le Vénitien en même temps que Jean Gossart, pour appeler les deux peintres les Zeuxis et Apelles de leur temps. Les fonds noirs, le clair-obscur obtenus par des ombres prononcées, une tendance à la monochromie : tels sont les caractères qui, dans les œuvres de Jacopo, devaient frapper les Flamands. Gossart portraitiste en fut et en resta très impressionné et grâce à cette rencontre, son esthétique était sans doute orientée définitivement vers l'idéal nouveau quand il partit pour l'Italie.

L'œuvre la plus importante du maître, avant son voyage, est l'*Adoration des Mages* de la collection Carlisle à Castle Howard à laquelle, dit-on, Gossart travailla pendant

(1) Cf. notre Chapitre XVII, p. 143 et suivantes.

(2) Cf. Wurzbach. En 1510, Jacopo est attaché comme « valet de chambre et peintre » à Marguerite d'Autriche. Dans un inventaire de 1515-1516, il est parlé de « feu maistre Jacques de Barbaris ».

sept ans. Destinée à une abbaye de Grammont, elle appartint successivement aux galeries des archiducs Albert et Isabelle, de Charles de Lorraine, des ducs d'Orléans ; elle est signée IENNI * GOSSART * OG * MABUS, comprend trente figures et garde dans son ensemble l'allure d'une œuvre du XVe siècle flamand. Pourtant la conception des architectures, le groupement des personnages, procèdent d'un idéal plus compliqué, d'une poésie nouvelle, imprévue, animée, si bien que l'œuvre peut passer pour le modèle inspirateur des nombreuses *Adoration des Mages*, attribuées à Blès ou à ses imitateurs. On peut encore citer comme étant vraisemblablement de la période pré-italienne du maître un *Christ à Gethsemani* (du Musée de Berlin), une *Détresse de Dieu*, triptyque conservé dans l'église de Watervliet (1), près de Gand, et monogrammé M. F. (*Mabusius fecit ?*), enfin un retable perdu, qui ornait l'église de Middelbourg, œuvre considérable qu'un incendie allumé par la foudre détruisit en 1568 et que Dürer signale dans son journal de voyage. Le maître nurembergeois, venant de Damme, visita en effet la Zélande en 1521 et admira le tableau, « eine grosze Tafel » de *Johann de Abus*, dont la composition le satisfit moins que la peinture. Certains pensent que ce retable servit de modèle à une tapisserie du Musée des Arts décoratifs de Bruxelles, figurant la *Descente de croix* et dessinée probablement par un maître Philippe, — son nom *Philiep* est tissé dans le chaperon d'un des personnages — lequel maître était l'interprète habituel d'un artiste encore peu connu, Jean van Roome dit Jean de Bruxelles. Cette tapisserie emprunte un motif au Pérugin, ce qui entraînerait à croire, au cas où on maintiendrait le rapprochement avec le retable de Middelbourg, que cette dernière œuvre fut exécutée après le retour d'Italie. Mais il n'est pas du tout certain que la « grosze Tafel » de *Johann de Abus* représentait une *Descente de Croix !* La question est d'une obscurité d'autant plus complète que les carrières de maître Philippe et de Jean de Roome sont loin d'être tirées au clair (2).

On a vu également dans les portraits de *Philippe le Beau* et de *Jeanne la Folle*, qui sont au Musée de Bruxelles, des œuvres de la « première manière » de Gossart. D'une assez belle allure décorative, ils n'étaient pas de nature cependant à classer leur auteur en tête des maîtres néerlandais. Nous aurons l'occasion de reparler de ces figures, dans les lignes que nous consacrons plus loin à Jacob van Laethem (ch. XXVII).

*
* *

(1) Œuvre malheureusement très détériorée.

(2) Cf. J. Destrée. *Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries*. Bruxelles 1904 ; *Chronique des Arts*, 1905, p. 6, et A.-J. Wauters. *Jean van Roome dit de Bruxelles, peintre de Marguerite d'Autriche*. Bruxelles, 1904.

Le 26 octobre 1508 « partit de Malines un brillant cortège que composaient, avec des suites éclatantes, Philippe de Bourgogne et Jean Gossart, Jacques de Barbary et Gérard de Nimègue, le cardinal de Sainte-Croix, le pronotaire de Melun, le prévôt de Nantes et l'archidiacre de Campine, envoyés par Maximilien en mission diplomatique auprès du pape Jules II » (1).

Le voyage avait plusieurs objets dont le principal est resté secret. Les réceptions à Vérone, Florence, Rome furent merveilleuses. Le bâtard de Bourgogne méritait d'être traité de pair par les Mécènes italiens. Il avait leur culture et leur goût, connaissait la peinture et l'orfèvrerie pour les avoir pratiquées, discutait bases, colonnes, couronnements, en architecte versé dans la science vitruvienne, et dissertait aussi bien que quiconque de fontaines et d'aqueducs. C'était un prince accompli de la Haute Renaissance. Jules II s'en éprit, lui offrit des toiles de grande valeur et des marbres antiques; mais Philippe n'accepta que deux statues, celles de Jules César et d'Adrien. Et Gérard de Nimègue, qui nous fournit ces détails, ajoute : « Rien ne lui plaisait tant à Rome que de contempler ces monuments de l'antiquité qu'il faisait peindre par l'éminent artiste du nom de Jean Gossart de Maubeuge, — *quæ per clarissimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit* » (2).

Ce voyage de Philippe de Bourgogne est une page importante et brillante de notre rénovation artistique des débuts du XVIe siècle On y voit comment les princes les plus intelligents précipitaient le mouvement. Un Jean Mabuse, piloté sans doute dans les ateliers italiens par son ami Jacopo da Barbari, éclairé quand il le voulait par les lumières de son prince et maître, était en admirable position pour étudier l'art italien qui atteignait ses sommets. Léonard de Vinci couronnait le quattrocento, et comme les gloires de Raphaël et de Michel-Ange étaient jeunes encore, le peintre de la *Joconde* résumait la peinture italienne, incarnait le génie moderne. Jean Mabuse s'exerça plus encore à conquérir le *sfumato* et le *pastoso* léonardesques qu'à connaître les architectures antiques; tels de ses portraits, sortant d'un fond d'émail sombre, pourraient se confondre avec ceux que peignirent les élèves milanais de Léonard. A Rome, Gossart put dessiner des monuments antiques; il put s'emplir la mémoire des nus de Michel-Ange; mais la prodigieuse et courte fortune artistique de la Rome moderne ne faisait que de commencer et les villes du nord et du centre de la péninsule pouvaient, mieux que la ville pontificale, renseigner notre peintre hennuyer sur l'art contemporain.

Le 22 juin 1509 Philippe et sa suite revinrent à Bruxelles. Peu après, le bâtard rendait compte de sa mission à Marguerite d'Autriche, en séjour à La Haye; après

(1) Gossart, M., op. cit., p. 28.
(2) Ibid., p. 30.

quoi, abandonnant à Adolphe de Bourgogne, seigneur de Beveren, sa charge d'amiral de Zélande, il s'installa entre Flessingue et Middelbourg dans son château de Zuyborch où il s'entoura de littérateurs, de professeurs, — Erasme, Jean Paludanus, Gérard de Nimègue, — et d'artistes *primi nominis* tels que Jacopo da Barbari et Jean Gossart. Pour celui-ci s'ouvrit sans doute une période de travail paisible et glorieux. C'est alors vraisemblablement qu'il peignit le prototype de la *Madone*, digne de Marco da Oggione, que ses imitateurs ont répétée à l'infini en exagérant la blancheur des chairs jusqu'à les rendre livides (Fig. CLII) (1). C'est peu après son retour d'Italie probablement qu'il peignit sa *Vierge à la Grappe* de Berlin, si caractéristique (2), et c'est encore tout ému des corps héroïques peints à la voûte de la Sixtine, qu'il exécuta ses figures d'Adam et d'Eve, dont Hampton-Court conserve la première version. Ce sont des nus de grandeur naturelle, sans expression, ou du moins sans l'expression auguste qu'on leur souhaiterait, mais admirablement modelés. Il en existe des répliques avec de légères variantes aux Musées de Berlin et de Bruxelles (Fig. CLIII), et l'on a tout lieu de croire qu'elles sont de la main du maître. En Belgique même il existe une œuvre de dimensions considérables où se retrouvent ces deux figures d'Adam et Eve; c'est un polyptyque de l'église Saint-Martin d'Ypres qui se compose de huit sujets. A l'extérieur la *Mise en Croix*, la *Descente de Croix* et les épisodes d'un siège de ville traités en grisaille; à l'intérieur la *Création d'Eve*, *Adam et Eve chassés du Paradis*, puis nos premiers ancêtres en grandeur naturelle. La facture lisse et les ombres subtiles de ces grands nus sont tout à fait dans la manière des figures du Musée de Bruxelles. Le polyptyque d'Ypres est d'une exécution inégale; nous sommes tout à fait tenté d'y voir une œuvre de l'atelier de Gossart, terminée par le maître en certaines parties, — notamment les nus.

Si le délicieux portrait de jeune princesse figurée en Madeleine que possède M. Ch.-L. Cardon représente, comme on le croit, Isabelle d'Autriche, fille de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle et sœur de Charles-Quint, l'œuvre doit avoir été commandée à Mabuse en 1515 à l'occasion du mariage de la princesse avec le roi Christian II de Danemark (Fig. CLIV). La petite reine (elle avait alors quatorze ans) est exquise avec sa chevelure dorée, son visage délicat aux ombres finement hachurées de bistre, son corsage aux manches plissées en fines sinuosités botticelliennes. On a

(1) Des répliques existent aux Musées de Bruxelles, d'Anvers, Berlin, Douai, Hanovre, Cologne, Nuremberg. Au Musée de Tournai est une variante, malheureusement très repeinte, mais qui a dû être un excellent exemplaire. M. Max Friedländer dans sa récente étude sur B. van Orley (*Jahrbuch der K. p. Kunstsammlungen*) émet l'hypothèse que le prototype de cette madone est gothique et a été vulgarisé par B. van Orley.

(2) On sait que la grappe de raisins apparaît aussi dans les œuvres de Gérard David. Voir ce que nous disons plus haut des rapports qui ont pu exister entre maître Gérard et Jean Mabuse.

CLII. — ÉCOLE DE GOSSART OU DE VAN ORLEY
La Vierge et l'Enfant (p. 206)
(*Musée royal de Bruxelles*)

CLIII. — JEAN GOSSART
Adam et Ève (p. 206),
(*Musée royal de Bruxelles*).

pensé aussi à van Orley — mais à tort croyons-nous — et cette précieuse effigie doit être rapprochée d'un autre portrait de Gossart, celui de *Jacqueline de Bourgogne* (collection Gauchez) où la chevelure est traitée de façon semblable. Ayant peint la jeune épouse, Mabuse peignit le mari. Le Musée de Copenhague conserve le portrait en buste de Christian II ; l'œuvre remonterait également à 1515. Le roi Christian cette année ne quitta point sa capitale et rien ne s'oppose à croire que Mabuse l'ait « pourtraité » à Copenhague même. L'artiste aurait alors accompagné la mission qui, sous la conduite de Philippe de Bourgogne, alla présenter la jeune fiancée au monarque danois. L'ambassade se mit en route le 16 juillet 1515. Avant de partir, Jean Mabuse avait probablement mis la dernière main au grand retable du dôme de Prague, la « *Prager Dombild* », où l'on voit *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, dans une riche architecture bramantesque, œuvre qui avait été commandée au maître pour la chapelle des peintres de Malines (cathédrale de Saint-Rombaut) et sur laquelle une restauration exécutée en 1836 a fait découvrir la vieille signature : *Gossart* (1).

A son retour de Danemark, Philippe de Bourgogne perdit son ami Jacopo da Barbari. Le maître vénitien avait été fort bien traité par les princes des Pays-Bas, et en 1511, considérant ses « bons, agréables et continuels services », et aussi « sa débilitation et vieillesse », Marguerite d'Autriche lui avait accordé une pension annuelle de 100 livres. On peut supposer que Gossart, tout comme son maître Philippe, tout comme la régente Marguerite, était resté fidèlement attaché au célèbre peintre-graveur. Lui-même n'avait pas à se plaindre de la fortune. En 1516, Charles-Quint lui payait la somme de 40 livres « en récompense de deux tableaux de la pourtraicture au vif de nostre très chière et amée seur dame Lyénore d'Austriche, qu'il (Jehan de Maubeuge) nous a bailliez et pour aultres menues parties de paintures qu'il nous a faictes à nostre plaisir ». L'ordonnance de paiement — sur parchemin avec scel de cire vermeil — fut donnée à Bruxelles où Gossart vraisemblablement avait un domicile. C'est là sans doute aussi qu'il peignit le vigoureux, le décisif portrait du jeune Charles-Quint, en manteau rouge rehaussé d'un collier d'or, que possède le Musée de Budapest, et qui a la force psychologique et l'ample allure des portraits de Raphaël. (2)

Cette même année 1516, le maître signa et data le tableau, très italianisant, *Neptune et Amphitrite* que conserve le Musée de Berlin. L'œuvre porte l'inscription : IOANNES MALBODIVS PINGEBAT. 1516 et la devise du bâtard de Bourgogne :

(1) Un autre Saint-Luc très probablement de la main du maître, mais assez différent de celui de Prague, est conservé à Vienne (K. Mus.). On fait remonter à l'année 1515 un *Saint François d'Assise renonçant au monde* (coll. Sutton-Nelthorpe, Esq.) que certains attribuent à Gossart mais où M. G. Hulin reconnait avec plus de raison la main de Jean Provost.

(2) Donné à van Orley par M. Friedländer.

A PLVS : SERA : *Phe. bourgne.* Le Neptune rappelle l'Adam d'une gravure de Dürer et l'Amphitrite une figure de J. da Barbari. C'est la plus ancienne des œuvres datées de Gossart. On croit qu'il peignit vers le même temps l'*Ecce Homo* du Musée d'Anvers, signé IONNES MALBODIVS INVENT. et dont il existe des répliques au Musée de Gand (médiocre, datée 1526), à Brunswick (même date), dans la collection Guillain à Maubeuge et dans la galerie Clavé à Cologne (1). La version d'Anvers serait la plus ancienne ; elle est la plus remarquable. (Fig. CLV). Le Christ nu est attaché au pilori et trois personnages se moquent de lui : une femme de type populacier, un prêtre à barbe rousse et haute coiffure et un homme nu-tête. Avec son profil d'oiseau de proie, sa lèvre supérieure écourtée, son crâne dégarni et bosselé, ce dernier appartient à la race des vieillards caricaturaux (israëlites?) que nous avons présentés en parlant de l'*Hérode* de Quentin Metsys, que Blès surtout répandit dans son œuvre, et dont les modèles furent sans doute engendrés par le génie du Vinci. Quant au Christ, si sa physionomie est impersonnelle, il est peint avec un tel moelleux, une telle *morbidezza*, une telle perfection dans le détail des mains et des chairs ombrées, qu'il respire par là même une sensibilité supérieure et que l'on songe aux figures alanguies et raffinées du Sodoma.

*
* *

En 1517, Philippe de Bourgogne, âgé de cinquante-deux ans, fut élu évêque d'Utrecht par les conseillers de Charles-Quint. Gossart le suivit dans son diocèse et s'occupa de décorer le château de Duerstede où résidait le prince-évêque. Nous ne savons rien de la vie du peintre jusqu'en 1523. Il connut sans doute Jan Schoorel, à Utrecht. Descamps raconte, — mais que ne raconte pas Descamps? — que Schoorel, encore jeune alors, fut tellement indigné des « débauches », du « libertinage », de « l'humeur dissolue » de Gossart que, malgré son vif désir de travailler sous sa direction, il le quitta pour se rendre à Spier. Van Mander, le premier, accueillit des racontars calomnieux sur Gossart; les chroniqueurs qui l'ont suivi ont brodé sur le thème. Ces peintres-historiens n'étaient pas toujours pourvus d'une âme évangélique et n'épargnaient guère leurs confrères illustres. A l'époque même où Gossart aurait commencé ces soi-disant débauches, il peignait l'une de ses œuvres les plus attentives et les plus fortes : le diptyque de Jehan Carondelet, chancelier de

(1) Et très sûrement ailleurs. Une assez grande réplique, remontant au XVIe siècle, fut présentée dans le courant de 1909 à la Commission directrice des musées royaux de Belgique. Au Musée des Hospices civils de Bruges, il existe un petit *Christ au roseau* inspiré du prototype d'Anvers.

CLIV. — JEAN GOSSART
Portrait d'Isabelle d'Autriche en Madeleine (p. 206)
(Collection Ch.-Léon Cardon, Bruxelles).

CLV. — JEAN GOSSART
Ecce Homo (p. 208)
(Musée d'Anvers)

CLVI. — JEAN GOSSART

Saint Donatien (p. 209).

(*Musée de Tournai*).

CLVII. — JEAN GOSSART

Madone. Portrait présumé d'Anne de Berghes (p. 212).

(*Musée royal de Bruxelles*).

Flandre (1469-1544) conservé au Louvre. D'un côté est le portrait du chancelier nu-tête, les mains jointes (les merveilleuses mains!); de l'autre la représentation de Marie avec l'enfant, signée *Johannus Melbodie pingebat*. Une inscription au revers de la Madone porte la date de 1517. Le *Saint Donatien* du Musée de Tournai (Fig. CLVI) passe pour être le même Jehan Carondelet, mais nous ne trouvons pas que la ressemblance s'impose. Donatien est représenté avec la mître, une chape brodée et emperlée, la croix archiépiscopale et la roue qui rappelle la légende de son sauvetage miraculeux. Il ramène la pensée au saint Donatien que van Eyck peignit auprès de la Madone du chanoine van der Paele et la splendeur de la bille de chape, des perles et des pierres précieuses, ne contrarie point le rapprochement. Il est évident que Gossart reste un admirateur de nos quattrocentistes; son portrait si simple et si religieux de Carondelet au Louvre en témoigne autant que le *Saint Donatien* de Tournai. Mais ces deux œuvres disent aussi à quel point il a rompu avec les traditions techniques du XVe siècle et comment, par sa manière d'adoucir les contours, de bistrer délicatement les ombres, il s'efforce d'assouplir la facture de ses grands prédécesseurs.

En 1521 le maître aurait peint une *Descente de croix* qui fut naguère dans la collection Solly de Londres et qui est signée JOANES MALBODI PINGEBAT 1521; Van Mander signale une œuvre de Gossart que possédait un H. Magnus, de Delft, et qui représentait, comme le tableau de la galerie Solly, une *Descente de croix* avec quinze grandes figures. Les commandes ne manquaient pas au grand italianisant. En 1523 Marguerite d'Autriche l'appelle pour des travaux de restauration; ceux-ci durèrent quinze jours et le reçu de « Jean Gossart dit de Maubeuge » porte que la Régente lui fit remettre quarante livres « pour avoir peint et racousté plusieurs riches et exquises pièces de peintures étant en son cabinet en ceste ville de Malines ». Gossart peignit-il le portrait de Marguerite? Vraisemblablement. La Régente, croit-on, l'employa en outre à peindre à Malines la composition — hélas! méconnaissable, — qui représente au musée de cette ville les membres du Grand-Conseil des Pays-Bas. (1)

Autant que nous pouvons en juger, la période où nous voici fut particulièrement féconde tant en compositions profanes que religieuses. L'*Hercule terrassant un ennemi*, devant un édifice greco-romain (coll. Miethke, Vienne), est signé... NES MALBODIVS PINXIT 1523. Gossart mit plusieurs fois en scène le fils d'Alcmène; la collection Richmond possède un tableau non daté figurant *Hercule et Omphale*, et un inventaire anversois de 1585 mentionne un *Hercule*, portant la date de 1530, qui appartenait à un collectionneur appelé Bonaventura Michaeli. La *Lucrèce* à mi-corps

(1) Serait plutôt une œuvre de Jean Schoef ou Schooff, peintre de Malines. Une réplique (peut-être le modèle?) de cette composition existe au Musée de Bruxelles, N° 723.

de la galerie Colonna (peut-être celle que van Mander signale chez Wyntgis) complèterait la liste des œuvres profanes de cette période. Le petit tableau *Vénus tenant Cupidon* de la collection Schloss, à Paris, où Vénus a les chairs si délicieusement enveloppées d'ombres transparentes, où l'amour est un petit Hercule, où les colonnes cannelées sont si gracieusement classiques, doit être aussi de la pleine maturité du maître (1).

Un *Triomphe de la Religion chrétienne* de la Galerie électorale de Hesse montre, sous une banderole, la date 1523 et les lettres I. M. A. (la signature I. MA (buse) ?) Est-ce une production de notre artiste? On date généralement de cette époque une œuvre des plus célèbres : *la Vierge et l'Enfant Jésus*, au Musée du Prado. Ce tableau serait celui qui fut offert par la ville de Louvain à Philippe II pour le remercier d'avoir libéré d'une lourde taxe la vieille cité brabançonne très appauvrie par la peste de 1578. Dix ans plus tard, Jean van Schoore, bourgmestre des lignages, annonçait au chambellan du roi, Pierre de Ranst, que, pour montrer « l'amour et l'affection extrême » que les magistrats portaient au Roi, ils allaient lui envoyer « ung portraict de Nostre-Dame » acheté aux moines augustins, « fait de la main de Jehan Mabeuze, maistre principal en son tempz en tel l'ardt » et qu'ils espéraient « que ce pourroit estre chose agréable, comme une petite fleur mise en autel ». Soyons assurés que les magistrats louvanistes avaient fait bon choix, et que la petite fleur fut agréable au connaisseur passionné qu'était Philippe II. Mais nous ne sommes pas absolument certain que la *Vierge* du Prado soit celle de la ville de Louvain; il est vrai que la Madone, enveloppée d'un manteau bleu, est finement peinte et que le portique qui l'encadre est merveilleusement détaillé; il est vrai qu'on lit au revers l'inscription latine du professeur Philippe Sweerins qui fut mise au dos du « portraict de Nostre-Dame », en hommage au roi très catholique. Mais l'architecture du portique est une combinaison arbitraire de motifs gothiques et renaissants, d'un goût fantaisiste auquel Gossart avait alors renoncé; et l'ensemble est d'une froideur à laquelle la science si souple du maître ne s'était jamais résignée. Ne sommes-nous pas ici en présence de quelque réplique ancienne, ou les magistrats de Louvain n'ont-ils pas attribué à « Jehan Mabeuze » l'œuvre d'un de ses contemporains, non pas un van Orley, mais un Coninxloo par exemple?

*
* *

(1) Vénus reparaît dans une petite composition *Mars, Vénus et Cupidon* de la collection Mersch, Paris, qui pourrait être de l'atelier de Mabuse.

Le 7 avril 1524, Jean Gossart perdit son maître et protecteur, Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht. Le peintre et son ami Gérard de Nimègue firent graver une épitaphe à ce « patrono bene merito » auquel la ville d'Utrecht fit de pompeuses funérailles. Gossart avait certainement peint plusieurs effigies de ce maître regretté. Le Musée d'Amsterdam possède de notre peintre le portrait d'un chevalier de la Toison d'Or en qui l'on voit le célèbre bâtard, — avant son élévation à l'évêché d'Utrecht. Il en existe une réplique dans la collection Percy Maquoid. Une autre tradition d'ailleurs veut que le modèle soit le comte Floris d'Egmont.

Philippe de Bourgogne mort, Gossart accepta les offres de celui qui avait remplacé le grand seigneur dilettante au poste d'amiral de Zélande : Adolphe de Bourgogne, seigneur de Beveren et de Zeeveren, marquis de Veere. Le peintre s'installa avec son nouveau protecteur à Middelbourg. Adolphe de Bourgogne menait une vie plus austère que l'évêque d'Utrecht et Mabuse, qui avait alors environ cinquante-cinq ans et que la disparition de Philippe avait dû frapper vivement, s'accommodait, peut-on croire, d'une existence plus retirée et toute de travail. Nos vieux chroniqueurs n'ont point fait de ces suppositions charitables. Mabuse, suivant eux, courait les tavernes, jouait, buvait, se livrait aux « extravagances d'un homme enyvré » (1). Ils ont inventé aussi la fameuse anecdote de la « robe de Mabuse ». Le peintre aurait perdu au jeu une magnifique robe en damas blanc, broché de fleurs d'or, qu'Adolphe de Bourgogne lui avait fait faire à l'occasion d'une visite de Charles-Quint. Le peintre, en une nuit, se serait fabriqué une robe de papier, avec des fleurs peintes à miracle, et l'empereur, en voyant défiler Gossart parmi les dignitaires, aurait dit au seigneur Adolphe : « Je savais nos fabriques de Flandres très riches, mais j'ignorais qu'elles pussent produire de telles merveilles! » On voit que dans les commérages calomnieux perçait la plus profonde admiration pour la technique du peintre.

Gossart n'avait point le temps de courir les tavernes et de perdre aux dés sa toilette de gala. Son atelier était fréquenté par des disciples qui devaient devenir des artistes de marque : le Liégeois Lambert Lombard notamment, à qui l'on est tenté d'attribuer cette série de *Madones* que nous signalions plus haut en évoquant le nom de Marco da Oggione. Les portraits se multipliaient sous le pinceau du maître. Celui d'Adolphe de Bourgogne serait conservé au Musée de Berlin (2) en un panneau qu'agrémente la devise de Philippe le Bon : *Aultre que vous (je n'aime)*. Gossart reproduisit aussi les traits de la femme d'Adolphe de Bourgogne, Anna de Berghes

(1) *Isaac Bullart*. Bruxelles, 1682, cité par M. Gossart, p. 45

(2) Pour M. A.-J. Wauters. Cf. *Jean Gossart et Adolphe de Bourgogne*, Bruxelles, 1903.

et tout fait supposer que la jolie *Vierge* du Musée de Bruxelles (1), avec ses chairs dorées, son élégance empruntée à la *Belle Ferronnière*, n'est autre que l'épouse de l'amiral de Zélande (Fig. CLVII). Et quelle distance, cette fois, sépare le gras *bambino* des enfants parcheminés que peignaient nos gothiques! La noble dame trouva le tableau de son goût; Jean Mabuse fut autorisé à exécuter deux répliques de cette *Vierge* mondaine; l'une est à Dresde, l'autre à Munster (2).

L'année 1525 furent peints par Gossart, en grandeur naturelle, à mi-corps, les trois enfants du roi Christian de Danemark : Hans, Dorothea et Christine (Hampton Court). Van Mander en parle et l'œuvre impressionna si vivement les contemporains qu'il en existe de nombreuses copies (chez lord Folkenstone, à Corsham Court; chez lord Pembroke et à Sudely Castle). C'est à la même époque, sans doute, que le maître fut chargé par Christian II de peindre deux de ses favoris en une œuvre que signale l'inventaire des collections de Marguerite d'Autriche : « la pourtraicture au vif des nayn et nayne du Roy de Danemarcque, faite par Jehan de Maubeuge, fort bien faict ». Remarquez le *fort bien faict*. L'auteur de l'inventaire n'eût point refusé son éloge non plus à la *Danaé* recevant la pluie d'or que « Joannes Malbodius » peignit et signa en 1527 (Pinacothèque de Munich). Et soyons convaincus aussi que Lucas de Leyde — qui vint à Middelbourg cette même année 1527 sur son *treckschuyt*, — admira fort cette jeune femme assise dans une sorte de *tempietto* du meilleur style bramantesque à travers la colonnade duquel on aperçoit de magnifiques monuments à galeries et coupoles... Les chroniqueurs prétendent, il est vrai, que Jean Mabuse jalousa terriblement le jeune et riche Lucas de Leyde et qu'il le promena de ville en ville — à Anvers, à Gand, à Malines — pour le faire finalement empoisonner par des peintres envieux! Mais Gossart n'avait guère le temps de ciceroner de la sorte un jeune émule. Non seulement il peignait beaucoup, mais on le consultait pour des travaux d'architecture et de sculpture. Le roi Christian demanda au maître de veiller à la construction du tombeau de sa femme Isabelle d'Autriche, morte en janvier 1526, au château de Swynaerde-lez-Gand et sur le désir du monarque exilé — Christian avait été chassé de ses états en 1523 « aux clameurs d'une foule immense » — Jean de Maubeuge se rendit à Gand en 1528 pour causer avec le roi et le sculpteur du mausolée (3).

(1) Cf. n° 192 du *Catalogue* Wauters. « Van Mander dit que Gossart, étant au service d'Adolphe de Bourgogne, peignit une Vierge et l'Enfant Jésus, tableau d'une exécution très soignée : la femme d'Adolphe avait posé pour la Vierge et l'un de ses enfants pour le petit Jésus ». *Catalogue*, p. 81.

(2) Nous en avons trouvé une troisième récemment au Musée d'Ypres, mais elle n'est pas de la main de Gossart. Une petite *Vierge* non cataloguée du Musée de Bruxelles se rapproche également, comme allure générale, du portrait présumé d'Anne de Berghes.

(3) M. James Weale dans une brochure sur Lancelot Blondeel (Bruges, Delplanche, 1908), dit que le célèbre dessinateur de la Cheminée du Franc alla consulter Jean Gossart en 1529, et que ce dernier reçut 20 livres pour sa consultation.

CLVIII. — JEAN GOSSART
Chevalier de la Toison d'or (p. [illegible])
(Musée royal de Bruxelles)

CLIX. — JEAN GOSSART
Portrait de Jan van Eeden (p. [illegible])
(Musée d'Anvers)

CLX. — JEAN GOSSART
Gentilhomme à l'œillet (p. 213).
(Collection Chev. Léon Cardon, Bruxelles).

CLXI. — JEAN GOSSART
Le Gentilhomme aux belles mains (p. 213).
(Collection Chev. Léon Cardon, Bruxelles).

La gloire de Mabuse a presque retrouvé aujourd'hui son éclat passé, grâce aux éminentes qualités de portraitiste qu'atteste une série de chef-d'œuvres dispersés dans les musées d'Europe et dans les collections particulières. Tout en ne renonçant point aux scrupules techniques de nos peintres du XVe siècle, Gossart s'y manifeste disciple de Léonard et de Raphaël, — surtout de Léonard. La Belgique possède assez de beaux portraits de Mabuse pour en fournir la preuve. Le Musée de Bruxelles en a deux : un *Gentilhomme* tenant une bourse de cuir et un *Chevalier de la Toison d'or* sur fond noir (Fig. CLVIII) ; à première vue et malgré le caractère germanique et « holbeinesque » des physionomies, l'enseignement du Vinci s'affirme. L'impression est moins nette devant le beau portrait de ce Jan van Eeden (daté de 1525, Musée d'Anvers) qui, dans une inscription flamande, se glorifie d'avoir vu la ville où Dieu voulut mourir « *daer Godt wou sterven* » (1) (Fig. CLIX). Toque noire, pourpoint noir, chemisette blanche, chaîne d'or, tête bistrée, — c'est toute l'œuvre et les nuances seules nous renseignent à quel point l'art de Mabuse est instruit par le génie lombard. M. Ch.-L. Cardon, qui s'est toujours montré très épris du début de notre XVIe siècle, a composé pour son Ysabelle d'Autriche une suite de deux personnages à grande allure qui posèrent sans doute devant le peintre de Philippe de Bourgogne. C'est d'abord l'énergique *Gentilhomme à l'œillet*, en manteau noir et justaucorps de cuir à crevés, d'un modelé nerveux à la Boltraffio (Fig. CLX). C'est ensuite le très merveilleux portrait du *Gentilhomme aux belles mains*, au visage très germanique, aux mains vives, fines, « botticelliennes » (Fig. CLXI). Un vêtement somptueux l'habille : manteau de fourrure, pourpoint brodé, double chaîne d'or. Sur sa toque noire, un écusson porte cette devise : « Qui trop embrasse en vain s'embarrasse ». Détail à noter : les accessoires — broderies, bijoux — sont dorés au métal et gravés dans la pâte ; le même procédé a été employé dans les *Ambassadeurs* de Holbein (?) à la National Gallery. Au revers de notre *Gentilhomme* est une *Lucrèce* en grisaille, aux chairs fermes, ombrées avec une suavité inconnue jusqu'alors dans notre peinture. On lit au bas de cette figure la date 1534. Ce chef-d'œuvre serait donc l'une des dernières productions de Gossart. Le maître, qui était allé très haut, comme on l'a vu, n'avait jamais peint d'œuvre plus magistralement belle. Je m'étonne que cette perfection soit la raison donnée par quelques critiques pour contester l'attribution à Gossart et proposer la personnalité pour ainsi dire purement nominale de Jehan Clouet.

*
* *

(1) Acquis tout récemment du baron van Hardenbroek (Driebergen).

On ne sait où, ni à quelle date exactement mourut Jean Mabuse. Il écrivit un testament en 1533 et l'on croit qu'il n'était plus en 1535. Il avait épousé Marguerite de Molenaer dont il eut deux enfants : Pierre et Gertrude. Cette dernière devint la femme du peintre Henri van der Heyden de Louvain. Pierre Gossart fut peintre aussi et est signalé en 1554 comme doyen de la Gilde de Middelbourg. Il était encore mineur quand son père mourut; n'est-ce pas lui qui serait l'auteur des incartades que van Mander et les autres annalistes de notre vieille peinture mettent si généreusement au compte du peintre de Philippe et d'Adolphe de Bourgogne? La tentation est forte aussi — peut-être la critique s'y abandonne-t-elle trop facilement aujourd'hui — de voir dans ce fils l'auteur de beaucoup d'œuvres secondaires reproduisant les sujets et imitant la manière de Jean Mabuse. Mais, après tout, le père peut bien avoir eu ses faiblesses, — et comme peintre et comme homme. Ses succès dans les milieux princiers, la nouveauté de son genre offraient d'ailleurs belle matière aux commentaires envieux. En ces temps anciens les novateurs étaient les favoris des princes; mais la jalousie ne renonçait pas à les poursuivre dans les Cours. On comprend que l'art de Mabuse, détaché de tout mysticisme, accueillant aux histoires mythologiques, imprégné exclusivement de l'esprit du siècle, ait un peu troublé les habitudes et les visions de nos milieux artistiques et bourgeois. L'homme, aux yeux de la masse, ne pouvait être qu'un frivole. Mais nous ne jugeons que l'artiste; reconnaissons donc qu'il devait se sentir un fier courage et une maîtrise accomplie pour suivre aussi résolument la voie de l'art nouveau, pour être, dans nos régions, le héraut de l'art moderne. Il garda dans ce rôle une distinction trop rare chez nos peintres, et une grâce de poète détaché des réalités et se complaisant dans des visions pleines de l'esprit contemporain. Avec un souci du grand style linéaire et une force plastique où nous pouvons voir la marque de son origine wallonne, il combinait ses souvenirs de voyage, son amour des palais italiens, ses vagues connaissances des légendes antiques, et mettait une telle volonté parfois à préciser son rêve sous une forme parfaite que, tout italianisant qu'il soit, nous le devons ranger parmi les fils incontestables de nos plus grands peintres du XVe siècle.

XXVII

Jacques van Laethem

Les comptes des finances de la Cour de Bruxelles mentionnent plusieurs fois cet artiste. En 1497-98 il exécute un grand tableau d'or et d'argent orné de toutes les armoiries de la Maison d'Autriche ; en 1500 il dresse une généalogie des ancêtres de Philippe le Beau avec leurs armoiries et concourt à la célébration du chapitre de la Toison d'or dans l'église des Carmes de Bruxelles ; en 1501 il exécute des bannières, des fanions, etc. Il est encore employé, en 1522, aux accessoires des obsèques du roi Emmanuel de Portugal. Héraldiste-décorateur, il travaillait sans doute avec de nombreux auxiliaires. Rien n'empêcherait qu'il eût également peint des compositions avec figures. On a voulu voir en van Laethem l'auteur du triptyque mutilé de Zierikzee dont les volets sont au Musée de Bruxelles (ce sont les portraits bien connus de Philippe le Beau et Jeanne la Folle), tandis que la partie centrale : le *Jugement dernier* fait partie de la collection Ramlot à Gand (1). (Fig. CLXII).

L'œuvre décorait primitivement le *Vierschaere* ou tribunal, à l'hôtel de ville de Zierikzee ; elle y figurait comme « tableau de justice ». La partie centrale est exécutée sous l'influence du *Jugement dernier* de Memlinc conservé à Dantzig. Philippe le Beau armé de pied en cap, couvert d'un manteau d'apparat et tenant dans la dextre le glaive où s'inscrit la provoquante devise : *Qui vouldra*, est debout, au lieu d'être agenouillé

(1) Cf. L. Maeterlinck. *Le Triptyque mutilé de Zierickzée*, « Revue de l'Art ancien et moderne », septembre 1908.

comme tous les donateurs de peintures flamandes. C'est qu'il ne s'agit pas d'un retable pour église, mais d'un retable civil, si l'on peut dire, destiné à décorer un monument municipal (1). Derrière le prince on apercevait le Burgendael de Bruxelles où l'on rendait la justice en plein air. Au revers de l'image est le portrait de saint Liévin, patron de Zierikzee. — Sur l'autre volet Jeanne la Folle, debout également, apparaît, richement vêtue, dans un paysage où serait reproduite la résidence d'été des souverains représentés, *'t Somerhuys*, connue d'abord sous le nom de *Folie de Feuillye*, curieuse construction en bois exécutée en Espagne, puis démontée et transportée à Bruxelles. Au revers est la figure en grisaille de saint Martin, — patron de la famille van Cats, dont l'un des membres, Jacques, était bailli de Zierikzee à l'époque où Philippe et Jeanne avaient l'âge que leur donne le peintre du triptyque, une vingtaine d'années. Vers le même temps un autre van Cats était bourgmestre de Zierikzee. Ces deux personnages notables ont sans doute offert le tableau de justice au Vierschaere de leur ville.

Le triptyque de Zierikzee est tenu par d'autres pour une œuvre que Jean Gossart peignit avant son départ pour l'Italie. Il y a plus de raisons plaidant en faveur de van Laethem, seul peintre qui travaillât à cette époque pour le prince et les « seigneurs de son hostel », parmi lesquels on rencontre Jacques van Cats, chambellan de Philippe et bailli de Zierikzee. — On a rapproché des volets du Musée de Bruxelles deux panneaux de la collection Masure-Six, de Tourcoing, représentant le *Christ agenouillé* suivi de prêtres et de moines, et la *Vierge* accompagnée de religieuses. Parmi les personnages qui accompagnent le Sauveur et sa Mère, on reconnaît Philippe le Beau et sa femme, très semblables aux portraits du Musée de Bruxelles.

(1) Toutefois nous lisons dans un article publié par le journal de Zierikzee : *Nieuws-en Advertentieblad* (samedi 13 mai 1909, sous ce titre *Het stadhuis te Zierikzee*) que le triptyque fut donné par Philippe le Beau à l'église de St-Liévin de Zierikzee en 1497 et que l'œuvre ne serait entrée à l'hôtel de ville qu'au moment des troubles iconoclastes.

Philippe le Beau (p. 215).
(*Musée royal de Bruxelles*)

CLXII. — JACQUES VAN LAETHEM (?)
Le Jugement dernier (triptyque) (p. 215).
(*Collection Ramlot, Gand*).

Jeanne la Folle (p. 216).
(*Musée royal de Bruxelles*).

XXVIII

Joachim Patinir.

Le nom de Patinir — ou Patenier, ou encore Patiniers, — doit quelque popularité à l'honneur, manifestement exagéré, que l'on attribuait jadis à ce maître, d'être le créateur du paysage. Né à Dinant en 1485, Patinir mourut à Anvers le 5 octobre 1524. Il a très probablement travaillé à Bruges, avant d'obtenir, en 1515, la maîtrise à Anvers; on croit qu'il fut, dans la vieille capitale des Flandres, l'élève de Gérard David et certains même ont pensé qu'il avait peint le beau paysage du *Baptême du Christ* conservé au Musée de Bruges (1). Mais les paysages de David, très précis, où les rochers et les arbres s'individualisent avec une énergie parfois digne de Van Eyck, sont fort différents de ceux du maître dinantais.

Patinir épousa en premières noces une fille du peintre Edouard Buyst de Termonde, Francisca, qui lui donna deux filles, Brigitta et Anna. Le 31 mars 1520 il achetait une maison à Anvers et le 5 mai, il épousait en secondes noces Jeanne Noyts, de laquelle il eut une fille. Quand Dürer visita Anvers en 1521, il se lia d'amitié avec Joachim et le grand maître allemand assista au mariage du peintre mosan avec Jeanne Noyts. Dürer emprunta des couleurs à Joachim et... un élève à qui il envoya des gravures, comme à Patinir. A deux reprises, l'illustre Nurembergeois fit le portrait du maître dinantais qu'il appela « *den guten Landschaftsmaler* » et il lui fit don du dessin de plusieurs

(1) Voir notre reproduction, planche CXV.

figures de saint Christophe en croquis (quatre pour les uns, neuf pour les autres); avant son départ il lui remit en outre un petit tableau de Hans Baldung Grien. D'autre part, le Pensionnaire d'Anvers, Adrien Herbouts, offrit à Dürer une œuvre de Joachim Patinir représentant *Loth et ses filles*.

Patinir mourut trois ans après son second mariage. Les peintres Quentin Metsys, Karel Alaerts et Jan Buyts, beau-frère de Patinir, furent les tuteurs de ses enfants. Van Mander fit à maître Joachim une réputation de buveur et de débauché. Mais il est probable que le vieux chroniqueur, mal informé, se trompa comme il l'avait fait pour Gossart, et mit au compte du maître dinantais les exploits d'un jeune peintre, Henri de Patenier (cité dans la Gilde d'Anvers en 1535). Un artiste qui gaspille ses deniers au cabaret n'achète pas une maison. Van Mander dit que Patenir peignait souvent dans ses paysages un bonhomme mettant chausses bas (1); aucune œuvre authentique du maître ne montre pareille figure; ici encore, il faut sans doute voir en Henri de Patenier l'auteur responsable de ces scurrilités.

*
* *

Nous avons suffisamment indiqué l'importance accordée par Jean Van Eyck, Thierry Bouts, Gérard David à leurs fonds de paysages, pour qu'apparaisse pleinement l'inanité de ce titre de « créateur du paysage » conféré à Joachim Patinir. Il est exact pourtant de voir en lui le peintre qui, le premier, traita le paysage comme genre spécial. Le goût des aspects panoramiques et accidentés que les Flamands avaient puisé sûrement dans la vue de la nature et des œuvres du nord de l'Italie, est souligné chez lui par une sorte de romantisme de détails inspiré de Jérôme Bosch. Des rochers fantastiques, avec burgs et villes, se profilent dans ses lointains. On y veut voir des motifs mosans, comme dans les paysages de Bles. Sans doute il n'est pas étonnant qu'un peintre dinantais se sentît du penchant pour les sites de ce genre. Mais nous inclinons à croire que l'idée première de ces fonds montagneux, adoptés par tous les Flamands au début du XVIe siècle, vient de Lombardie.

Les arrière-plans de Patinir s'étoffent de petits personnages, peints avec des délicatesses de miniaturiste et représentant le *Massacre des Innocents*, le *Pillage d'une ville*, tandis qu'au premier plan, des figures plus grandes évoquent la *Fuite en Égypte*, ou incarnent quelque saint. Ces figures, petites et grandes, sont bien de

(1) *Een manneken zijn ghevoegh doende.*

CLXIII. — JOACHIM PATINIR
La Fuite en Egypte (p. 219).
(*Musée d'Anvers*).

CLXIV. — JOACHIM PATINIR (?)
Tentation de saint Antoine (p. 220).
(*Musée royal de Bruxelles*).

la main de Patinir, et non de celle d'un collaborateur, comme on l'a pensé longtemps. Mais il semble que Patinir les ait dessinées d'après des modèles fournis par d'autres artistes. Le cadeau de croquis, fait au maître dinantais par Dürer, appuie cette conjecture. Et dans le *Repos sur la route en Égypte* du Musée de Berlin, le groupe principal est inspiré par le Maître de Flémalle (1). Il est à peu près certain en revanche que Patinir exécuta des fonds de paysage pour les œuvres des peintres contemporains. Un inventaire de l'Escurial, dressé en 1574, dit en parlant d'une *Tentation de saint Antoine* : « Les figures de maître Quentyn, le paysage de maître Joachim. » Toutefois les attributions à Patinir des paysages du retable de Jean de Trompes et du retable de la Légende de sainte Anne, ne sauraient être maintenues.

Le classement des œuvres de maître Joachim présente les plus grandes difficultés, les caractères de la peinture de paysages étant beaucoup moins aisés à déterminer que ceux des compositions à grandes figures. On ne connaît que quatre tableaux indiscutablement authentiques du maître : le *Baptême du Christ* au Musée impérial de Vienne, le *Saint Jérôme* de Carlsruhe, la *Tentation de saint Antoine* de Madrid, et la *Fuite en Égypte* du Musée d'Anvers (Fig. CLXIII). Comme le *Baptême du Christ* et le *Saint Jérôme*, le tableau du Musée d'Anvers est signé OPVS. JOACHIM. D. PATINIR. Des critiques tenaient plutôt la lettre D pour un O et en concluaient que JOACHIMO avait visité l'Italie. Bien qu'établie sur une base fragile, cette supposition n'avait rien d'invraisemblable.

Cette *Fuite en Égypte* d'Anvers montre au premier plan la sainte Famille cheminant sous les arbres ; une idole se brise à l'approche de Jésus. Au second plan s'étale un étang bleuâtre dans le goût de ceux que peignait Gérard David. Les cygnes même ne sont pas oubliés. Les rochers de droite n'ont pas ces formes déchiquetées à l'excès dont quelques Flamands de ce temps ont abusé ; ils sont peints d'une venue, avec une sorte de calme et beaucoup de respect de la vérité. Toute l'œuvre est d'ailleurs fort délicate.

Les Hospices de Liége conservent un petit tableau attribué à Patinir : un *Saint Roch* exténué, malade de la peste, assis sur un tertre et découvrant la pustule de la jambe ; le visage du saint est plein d'émotion et son manteau bleu se détache sans heurt d'un paysage sombre. Dans l'ancienne collection Helbig un *Saint Jérôme en prière* était également donné au maître dinantais. L'œuvre fut exposée au Pavillon de l'Art ancien à Liége en 1900. Des constructions pittoresques accrochées au flanc d'un rocher se détachaient sur un ciel bleu qui semblait retouché.

(1) Hulin. *Catalogue.*

On a proposé également d'inscrire au catalogue de Patinir la remarquable *Tentation de saint Antoine*, du Musée de Bruxelles, considérée de tout temps comme une œuvre de Bles (Fig. CLXIV). Nous pensons, en effet, que l'attribution à ce dernier ne saurait être maintenue. Fromentin a mis en valeur les mérites de ce tableau, et, croyant parler de Bles, il se pourrait que l'auteur des *Maîtres d'autrefois* eût caractérisé l'art de Patinir. Cette *Tentation*, dit-il, « est un morceau très inattendu, avec son paysage vert bouteille et vert noir, son terrain bitumeux, son haut horizon de montagnes bleues, son ciel en bleu de Prusse clair, ses taches audacieuses et ingénieuses, le noir terrible qui sert de tenture aux deux figures nues, son clair-obscur, si témérairement obtenu à ciel ouvert. Cette peinture énigmatique, qui sent l'Italie et annonce ce que seront plus tard Breughel et Rubens dans ses paysages, révèle un habile peintre et un homme impatient de devancer l'heure ».

XXIX

Henri Bles

« Herri met de Bles est le titre d'un chapitre difficile et confus ». Nous abdiquons toute prétention à y introduire quelque lumière. Tâchons néanmoins d'exposer avec ordre les termes de la question.

Hendrik Bles ou Herri met de Blesse, appelé également en France Henri à la Houppe et en Italie *Civetta*, naquit à Bouvignes près de Dinant aux environs de l'année 1485. Ce nom de *Bles* ne serait qu'un sobriquet qu'on aurait appliqué à l'artiste parce qu'il avait une mèche de cheveux blancs (*alsoo ghebeeten nae een witte bles van hayr*, écrit van Mander). Le surnom de *Civetta* lui avait été donné par les Italiens à cause du hibou, parfois difficilement visible, qu'il avait l'habitude de peindre dans ses œuvres (*somtijds soo verborghen sit dat de luyden malcander lange gheven te soeken*). L'auteur du *Schilderboek* et le poète-chroniqueur Lampsonius disent qu'il fut le contemporain et l'émule de Joachim Patinir ; on en fit dans la suite un élève du peintre dinantais ; la dernière hypothèse de la critique est de voir en lui un neveu de maître Joachim et d'identifier Henri Bles avec cet Henri de Patenier reçu maître dans la Gilde d'Anvers en 1535. Bles est en effet né dans la même région que Patenir et son art a des affinités avec celui de Joachim. Toutefois la parenté des deux maîtres ferait reculer d'une trentaine d'années la date traditionnellement admise pour la naissance du peintre au hibou.

Henri Bles séjourna, longtemps semble-t-il, en Italie où son surnom de *Civetta* et ses œuvres restèrent populaires. Il existe des gravures représentant, d'après ses dessins, des vues de Rome et de Naples. De nombreux tableaux conservés dans ces deux villes (œuvres très caractéristiques et insuffisamment étudiées jusqu'à présent) ne laissent point de doute sur l'importance de sa production en Italie. Revenu dans les Pays-Bas, Henri Bles se serait établi à Malines (?) en 1521 et il y aurait eu comme élève Franz Mostaert, natif de Hulst (1). Le maître, d'après l'inscription qui accompagne son portrait gravé par Wiericx, serait mort aux environs de l'année 1450. Ce portrait montre Bles en pourpoint brodé, — le costume caractéristique des cours italiennes et des gentilshommes français du temps de François Ier, ce qui rend plus précaire encore l'identification de Civetta avec Henri de Patenier (2).

*
* *

Sous le nom de Bles sont rubriquées pêle-mêle les œuvres d'un grand nombre d'artistes, aux tendances diverses. La pinacothèque de Munich conserve une *Adoration des Rois* signée HENRICVS BLESIVS F. que l'on peut tenir pour l'un des chefs-d'œuvre du maître. La composition procède de l'*Adoration des Mages* de lord Carlisle; des ruines et un paysage fantastiques encadrent la scène. Pour simplifier le problème Bles, les critiques ont avancé que la signature — la seule que l'on puisse citer du peintre à la houppe — était probablement fausse. Il se peut ; le tableau n'en est pas moins l'une des productions capitales d'un groupe d'œuvres du plus haut intérêt que l'on ne saurait attribuer qu'à Bles. Parmi ses œuvres sont : le *Marchand ambulant entouré de singes* du Musée de Dresde — signalé, décrit, commenté par van Mander —, une belle *Nativité* de la collection Cook et le précieux petit triptyque du Musée d'Anvers, représentant dans sa partie centrale l'*Adoration des Mages* (Fig. CLXV). Cette dernière œuvre est peinte avec une délicatesse de miniaturiste. Les petits personnages sacrés sont groupés près des ruines d'un palais gothique, agrémenté de motifs renaissance ; à droite et à gauche des lansquenets élancés se dispersent jusqu'au delà des ruines. Une porte de ville, des maisons rustiques s'élèvent à l'arrière-plan, fermé de hautes collines. De charmants paysages servent de fonds aux figures des volets, — d'un côté *Saint Georges*, revêtu d'une armure d'or, de l'autre côté le *Donateur* et *Sainte Marguerite d'Antioche*.

(1) Van Mander donne F. Mostaert comme élève à Patinir.

(2) H. Lanzi (1816) dit que Bles vécut dans la Vénétie et mourut à Ferrare !

CLXV. — HENRI BLES
L'Adoration des Mages (p. 222)
(*Musée d'Anvers*).

CLXVI. — ATELIER DE BLES
La Prédication de saint Jean-Baptiste (p. 223).
(*Musée royal de Bruxelles*).

Ce triptyque, que nous tenons pour une œuvre de tout premier ordre, ne contredit nullement les renseignements que van Mander fournit sur le « genre » pratiqué par le maître de Bouvignes. Hendrik met de Bles, dit-il, était paysagiste et peignait des arbres, des rochers et des villes qu'il étoffait de petits personnages. Nous avons rencontré en Italie un certain nombre d'œuvres de l'auteur de cette *Adoration*. C'est à lui que nous attribuons le fameux *Chevalier en prière* de la collection Doria ; il n'y manque même pas la chouette ; celle-ci figure d'ailleurs également dans le tableau de Munich. Henricus Blesius est bien pour nous le maître dont parle van Mander, un artiste qui peint avec un fini extrême de petites compositions où les personnages ont des attitudes étudiées et mièvres, des costumes recherchés, des visages d'un caractère très accentué, — la lèvre supérieure en général très courte. Une autre œuvre du Musée d'Anvers : la *Décapitation de saint Jean* (n° 857) offre les mêmes particularités, la même élégance presque excessive dans le dessin des figures, le même soin dans l'exécution du paysage, les mêmes tonalités tendres, — sans que toutefois cette *Décapitation* atteigne à la valeur du petit triptyque de l'*Adoration*.

*
* *

A côté de ce premier groupe de tableaux où l'importance du paysage ne l'emporte pas sur celles des figures, il existe une autre série d'œuvres attribuées à Bles où les petits personnages sont pour ainsi dire perdus dans le vaste cadre de nature. Un des meilleurs exemplaires de ce second ensemble est au Musée de Bruxelles : *Paysage avec prédication de saint Jean-Baptiste* (Fig. CLXVI). C'est une peinture panoramique, offrant d'un côté une montagne de rochers sur laquelle s'érigent des burgs et des moutiers, de l'autre un horizon fuyant et bleuâtre avec fleuve, ville, vaste plaine. De nombreux animaux, chèvres, cerfs, oiseaux peuplent l'immense étendue. De petites scènes de genre animent les chemins escarpés : ici un vieillard s'appuie sur un enfant ; là un paysan montre la route à deux femmes. A l'avant-plan, au bas de la montagne, hommes et femmes écoutent le Précurseur. Mais la petite scène passe inaperçue dans le grand spectacle d'un panorama azuré, rose et doré et c'est la vie de la plaine, de la montagne, du fleuve lointain qui intéresse avant tout le peintre de ce tableau.

La chouette apparaît dans une anfractuosité de rocher et à première vue il semble que le site soit inspiré de la nature mosane. Aussi certains critiques seraient-ils disposés à voir en l'auteur de cette *Prédication* le vrai Maître à la chouette. Dans ce cas on ne peut attribuer à Bles les œuvres que nous groupons autour de l'*Adoration des Mages*

de Munich et qui sont d'un maître de premier ordre. La *Prédication* relève d'une autre esthétique et traduit des visions fort différentes ; quoique finement traitée, on ne peut y voir la création d'un grand artiste. La chouette ne prouve rien ; de nombreux petits maîtres l'ont utilisée. Reste la physionomie mosane de l'œuvre. Nous pensons que la Meuse a peu de chose à voir avec les fonds montagneux et bleuâtres peints par tous les « Flamands » dès le commencement du XVIe siècle. Pour nous Bles est un artiste supérieur au peintre panoramique de cette *Prédication*. De ce dernier maître nous citerons encore en Belgique un beau paysage de la collection Cavens et un singulier tableau symbolique du Musée d'Anvers (non encore catalogué) où reparaissent les collines bleues, le ciel presque rosé et les montagnes fantastiques du tableau de Bruxelles.

*
* *

Le côté étrange et presque fabuleux des scènes religieuses que *Henricus Blesius* présentait dans des architectures où le gothique le plus flamboyant se mêlait à une Renaissance très fleurie et très fantaisiste, impressionna, semble-t-il, très vivement ses contemporains. Lui-même avait trouvé des exemples de types étranges et de constructions visionnaires chez Metsys, Gossart, — sans compter Bosch. Sa formule qu'il exprimait généralement sous un petit format, — tel est du moins notre *sentiment*, — fut adoptée par plusieurs artistes qui vécurent à Anvers et à Bruxelles entre 1520 et 1550. On croit que la personnalité principale de ce groupe fut Dirk Vellert, très bon dessinateur et coloriste. L'*Adoration des Mages*, telle qu'elle est traduite dans le petit triptyque du Musée d'Anvers, devient comme une sorte de parangon pour ces maîtres. Ils l'interprètent presque toujours *en l'agrandissant*, mais on reconnaît les caractères de Blesius : figures élancées, vêtements compliqués, aspect fantastique de l'ensemble, architecture mélangée et grandiose, coloris chatoyant et plein de convention. On trouve en Belgique même un grand nombre de tableaux de ces pseudo-Bles. Au Musée de Bruxelles trois *Adorations des Mages* (Fig. CLXVII), avec de grands diables de hallebardiers en costumes de féerie (n°s 577, 578 et 579); au Musée d'Anvers, un *Calvaire* faussement attribué à Pieter Claiessens (de petite dimension, Fig. CLXVIII) et la *Passion du Sauveur*, représentation synoptique attribuée à Jérôme Bosch (n° 638); au trésor de la cathédrale de Tournai, une *Adoration des Bergers* et au Musée de cette ville une petite *Adoration des Mages;* à Bruges, à la cathédrale de Saint-Sauveur, un triptyque avec le *Christ en croix* dans la partie centrale, et au Musée une *Adoration des*

CLXVII. — IMITATEUR DE BLES

L'Adoration des Mages (p. 124)

(Musée royal de Bruxelles)

CLXVIII. IMITATEUR DE BLES

Calvaire (p. 224)

(Musée d'Anvers)

Mages représentée en frise, d'une très grande délicatesse de teintes et attribuée sans aucune raison à Lucas de Leyde; à l'église de Saint-Gommaire de Lierre un triptyque rassemblant le *Mariage de la Vierge* (centre), l'*Annonciation* et la *Présentation au Temple* (volets).

Les caractères de cette école apparaissent aussi, très accentués, dans le remarquable triptyque du Musée de Bruxelles : la *Légende de Marie-Madeleine* (n° 560). Nous commenterons cette œuvre quand nous parlerons du peintre bruxellois Corneille Schernier dit van Coninxloo. On a, en outre, attribué à Bles même des *Jugements derniers* très vivement inspirés de Jérôme Bosch (Musée de Bruges et Collection Maeterlinck à Gand). On a retrouvé dans ces pastiches le monogramme M qui passa un moment pour un B renversé (cf. notre chapitre XXIV). De là à voir en Bles le grand imitateur de Bosch, il n'y avait qu'un pas. On l'a franchi, nous semble-t-il, avec trop de hâte (1).

(1) Cf. L. Maeterlinck, *Les Imitateurs de H. Bosch*, « Revue de l'Art », février 1908.

XXX

Le Maître des Figures de Femmes à mi-corps.

On l'appelle communément : le Maître des demi-figures de femmes. C'est un peintre du Brabant ou des Flandres qui a créé de charmantes figures de femmes écrivant, lisant, faisant de la musique. Les modèles, traités en buste, sont choisis, semble-t-il, dans la haute société française du temps de François Ier. Les costumes et le décor, — avec des lambris et des vitres en losange très caractéristiques, — sont français. L'une des œuvres les plus remarquables de cet artiste est celle que conserve le comte Harrach : *Trois jeunes filles faisant de la musique*. Les trois gracieuses musiciennes chantent une version inédite d'une œuvre de Clément Marot, un texte plus ancien que celui qui fut imprimé. Enfin les lettres qu'écrivent ces « Femmes à mi-corps » sont toujours rédigées en français. Pourtant l'origine flamande de leur créateur est certaine. On le croit en général sorti de l'école de Bruxelles, — sans doute parce que l'on subit inconsciemment la suggestion des critiques qui proposent de l'identifier avec Jehan Clouet dit Janet, lequel était fils, très vraisemblablement, d'un peintre bruxellois. Le Maître des Femmes à mi-corps nous semble plutôt, sinon d'origine, du moins de formation brugeoise.

Nous avons dit en parlant d'Ambrosius Benson que les productions de ce successeur de Gérard David présentaient de très grandes ressemblances avec celles du Maitre des demi-figures. Il existe dans la collection de Limburg-Stirum un délicieux tableau représentant une *Fête de Famille en plein air au château de Rumbeke* (Fig. CLXIX) où les dames

CLXIX. — ATELIER BRUGEOIS

Fête de famille en plein air au château de Rumbeke (p. 126)

(Collection de Limburg-Stirum, Bruxelles).

CLXXI. — LE MAÎTRE DES FIGURES DE FEMMES A MI-CORPS
La Lettre (p. 227).
(Collection Ch.-Léon Cardon, Bruxelles).

CLXX. — LE MAÎTRE DES FIGURES DE FEMMES A MI-CORPS
Portrait d'Eléonore de Portugal (p. 227).
(Collection Ch.-Léon Cardon, Bruxelles).

du premier plan font penser aux jolies créatures peintes par notre maître anonyme, tandis que le paysage, — reproduisant le château de Rumbeke, toujours debout près de Roulers, — rappelle les paysages de Gérard David par la coloration, la précision de dessin, l'individualité des formes, la netteté d'exécution (1). Il est vrai, d'autre part, que dans le *Repos sur la route d'Égypte* de la collection Ch. d'Ursel, où les figures sont sûrement de l'artiste qui peignit les *Trois jeunes filles* du comte d'Harrach, le paysage n'a plus un caractère brugeois aussi accentué ; il reste néanmoins très flamand et l'on a même prononcé le grand nom de Hobbema en signalant le motif de ce *Repos* : un chemin bordé d'arbres en perspective. Le Maître des Femmes à mi-corps a peint également des madones. Elles sont moins connues et montrent des vierges tranquilles, aux attitudes assez mièvres. Sa *Sainte Famille* de la collection Colnaghi passe pour sa plus belle œuvre de piété.

Nous venons de citer deux œuvres de collections belges qui entrent dans le cycle des productions du Maître des Figures à mi-corps. *La Fête au château de Rumbeke* de la collection de Limburg-Stirum (plutôt d'un intermédiaire entre Gérard David et le peintre des jeunes femmes en buste) et le *Repos en Égypte* de la collection d'Ursel. Dans ces deux tableaux les figures sont en pied. M. Ch.-L. Cardon, par contre, possède deux peintures qui soulignent à merveille les traits dominants de l'art du Maître des Figures à mi-corps : un portrait d'Éléonore de Portugal (sœur de Charles-Quint et seconde femme de François Ier), et un tableau de genre : la *Lettre*. Au vrai, le portrait lui-même relève de la peinture de genre; Éléonore (Fig. CLXX), jeune fille grasse et placide, est assise devant son clavicorde et parcourt le clavier de ses mains menues. L'œuvre a quelque affinité avec le portrait d'Isabelle de Bourgogne de la même collection signalé dans notre biographie de Gossart. La *Lettre* (Fig. CLXXI) met en scène une jeune femme moins individuelle : elle a le décolletage en carré et le corsage bridant la poitrine des figures d'Ambrosius Benson. Dans les deux œuvres le décor s'éclaire de vitres en losange et le peintre, — comme le portraitiste d'Isabelle de Bourgogne, — manifeste son goût pour les vases en orfèvrerie.

*
* *

Quel est le nom exact de ce maniériste charmant, de ce joli peintre « féminin » qui fut un peu pour l'époque de François Ier ce qu'Alfred Stevens fut pour le Second

(1) Cf. Hymans, *L'Exposition des Primitifs. Gazette des Beaux-Arts*, 1902. Le sujet de ce charmant tableau ne représente-t-il pas bien plutôt les habitants du château agenouillés sur le passage de la procession ?

Empire? M. Wirkhoff a répondu : Jehan Clouet II (1). Celui-ci habitait Tours au commencement du XVIe siècle et y épousa en 1515 la fille de l'orfèvre Gatien Boucault. Il n'était pas Français. François Ier ne réclama point à son fils, le « droit d'aubaine » qui assurait au roi les biens d'un étranger décédé en France. D'où venait Jehan Clouet? De Bruxelles, sans doute où il serait né, vers 1485, d'un Jehan Cloët, peintre qui figure dans les comptes de Bourgogne en 1475. On croit pouvoir lui attribuer avec certitude un *François Ier* et un *Montmorency* au Louvre, un autre *Montmorency* à Lyon, des dessins à Chantilly et des médaillons d'un manuscrit : la *Guerre Gallique*. Nous avouons ne pas saisir les ressemblances de facture ou d'esprit qui pourraient exister entre le *François Ier* du Louvre par exemple et le *Concert* du comte d'Harrach. C'est dire que nous avons peine à admettre l'hypothèse de M. Wirkhoff; nous ne le suivrons pas non plus dans sa démonstration qui tend à faire admettre que Jehan Clouet II et Josse van Clève n'était qu'un seul et même artiste. MM. von Wurzbach et Louis Maeterlinck ont, de leur côté, proposé le nom de Lucas de Heere; mais le Maître des demi-figures fleurissait vers 1525-1540 et Lucas de Heere naquit à Gand en 1534 et décéda dans la même ville en 1584.

(1) F. Wirkhoff, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I. von Frankreich. — Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses.* 1901.

XXXI

Bernard van Orley.

Portraitiste, peintre de retables, dessinateur de cartons de tapisseries et de vitraux, peintre des gouvernantes Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie, appelé parfois improprement Barend van Orley (par van Mander Barent van Brussel, par Vasari Bernardo di Brüsseles, et dans les comptes de Marguerite d'Autriche, Orlet, d'Ourlech et d'Orlich), Bernard van Orley, ou plus exactement d'Orley peut être tenu pour le plus grand des artistes bruxellois du XVIe siècle. On lui attribue la production la plus hétérogène et la confusion de ce catalogue disparate ne laisse dégager qu'avec peine ses grands mérites. Mais la simple nomenclature, très abondante encore, de ses œuvres authentiques entraîne la conviction que van Orley, décorateur de génie et propagandiste passionné de la Renaissance italianisante, fut un peintre de haute science, plein d'élan et, tout compte fait, animé de la verve la plus nettement flamande.

* * *

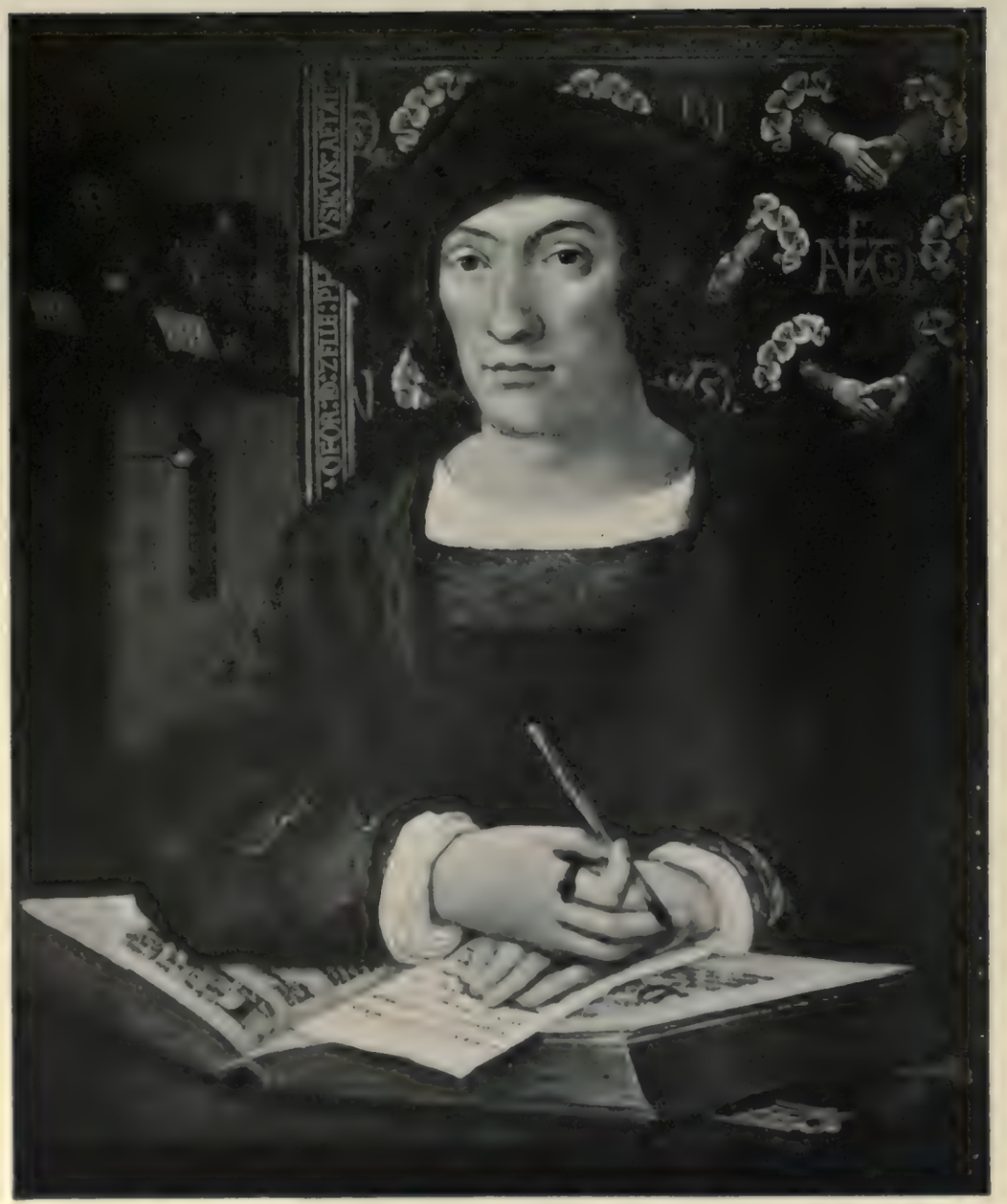
Il naquit vraisemblablement à Bruxelles même, entre 1485 et 1493, et y mourut le 6 janvier 1542. Il appartenait, croit-on, à une famille patricienne où l'on cultivait l'art et aurait eu pour père Valentin d'Orley (1466-1432), mari de Marguerite van Pynbroeck.

Il est probable qu'il eut pour premier maître ce Valentin d'Orley, ou son frère aîné, Philippe, né en 1491 (?). L'hypothèse, avouons-le, règne ici en souveraine; seule nous paraît acquise la certitude que maître Bernard sortait d'une famille d'artistes.

On dit que voulant se perfectionner en Italie, il se serait rendu une première fois à Rome en 1509 au moment où Raphaël venait d'y être appelé par Jules II. Félibien (XVIIIe siècle) raconte que l'illustre peintre des *Stanze* traita van Orley en ami ; nous verrons que Dürer eut, lui aussi les rapports les plus affectueux avec le maître bruxellois. On peut donc se figurer Bernard van Orley comme ayant eu l'honneur de faire partie d'un insigne trio international. Mais les relations avec Raphaël ne sont pas prouvées. Ni Vasari, ni van Mander n'en disent mot et il en fait mention pour la première fois en 1602 dans un rapport du magistrat de Bruxelles où il est question de Jérôme, fils de Bernard. Le document dit que Bernard avait été *deux fois* à Rome, et qu'il apprit la peinture chez Raphaël d'Urbin. Deux fois ! M. Friedländer traite les voyages en Italie de légende (1) et pense que maître Bernard a connu le style de Raphaël à Bruxelles même, par des dessins et surtout par les cartons de tapisserie que l'illustre urbinate envoya chez le *tapitsier* de Charles-Quint, Pieter van Aelst. C'est possible ; mais le voyage du peintre bruxellois ne nous paraît nullement invraisemblable. Sur les deux déplacements que mentionne le rapport de 1602, nous en tiendrions volontiers un pour réel.

Les Madones que l'on croit pouvoir dater des débuts de Van Orley paraissent antérieurs à un voyage en Italie (*Madone* de la collection Emden à Hambourg, *Madone* chez Rudolf Bangel à Francfort sur-le-Mein) et trahissent surtout des influences locales : Gérard David, Quentin Metsys, Gossart. Elles doivent avoir été exécutées avant 1514. En 1515 van Orley était établi à Bruxelles et l'année suivante il peignait les portraits des enfants de Philippe le Beau : Charles (le futur Charles-Quint), Ferdinand, Éléonore, Marie, Catherine, Isabeau et le mari de cette dernière, Christian II de Danemark. Ces portraits sont perdus ; il existe d'anciennes répliques du Charles-Quint jeune à Naples, au Louvre, à Saint-Sauveur de Bruges (2), dans la collection Schlichting de Paris, dans la galerie Borghèse à Rome. De bonne heure donc, van Orley occupe une situation en vue et devient le portraitiste des gouverneurs. Les corporations aussi font tout de suite appel à son talent. En 1515, la confrérie de la Sainte-Croix de Furnes lui commanda pour son autel de l'église de Sainte-Walburge un triptyque, disparu à l'époque de la Révolution française, et dont on croit avoir retrouvé la partie centrale à la pinacothèque de Turin (3).

(1) Max-J. Friedlander. *Bernaert van Orley, Jarbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*. Berlin. Trentième volume 1909.
(2) Un charmant portrait qui passait autrefois pour être celui de Philippe le Beau. par Hugo van der Goes (!).
(3) A.-J. Wauters. Le *Retable de Sainte-Walburge*, Bruxelles. 1899.



CLXXII — BERNARD VAN ORLEY

Portrait du docteur de Zelle (p. 231)

(Musée de Bruxelles)

CLXXXII — BERNARD VAN ORLEY (?)

Portrait dit du Vieux Secrétaire (p. 238)

(Musée de Bruxelles)

Ce panneau central évoquerait l'histoire de reliques fameuses conservées en l'église de Furnes et notamment la *Remise de la Châsse de sainte Walburge à Charles le Chauve et Baudouin Bras de Fer*. Mais nous ne sommes point certain que ce panneau de Turin soit un fragment du retable perdu de la confrérie de la Sainte-Croix; nous ne sommes même pas certain que ce panneau soit de la main de van Orley. Par les architectures, par les hautes figures de hallebardiers placées dans le fond, l'œuvre est très voisine à la fois de la *Légende de Marie-Madeleine* du Musée de Bruxelles (1) et des *Adorations des Mages* du groupe Blesius. Les physionomies sont d'une élégance à laquelle van Orley n'a jamais prétendu. Presque en même temps que le retable de Furnes, le peintre bruxellois exécutait pour les charpentiers de Bruxelles, un triptyque, aujourd'hui dispersé et que posséda jadis l'église de Notre-Dame du Sablon. La partie centrale, signée, est au Musée impérial de Vienne ; les volets (Musée de Bruxelles), montrent d'un côté *l'Incrédulité* et la *Mort de saint Thomas*, de l'autre *l'Élection* et la *Décollation de saint Mathieu*. Les figures rougeâtres ont de gros traits, des nez retroussés (2) ; une architecture composite mélange le gothique flamboyant aux éléments d'une vague renaissance. L'ensemble, d'un goût douteux, ne vaut que par la franchise du coloris. Derrière le bourreau de saint Mathieu, apparaît un jeune homme d'aspect moins conventionnel que les autres personnages : c'est, croit-on, le portrait du peintre.

* * *

Bernard van Orley fut nommé peintre de Marguerite d'Autriche par lettres patentes du 23 mai 1518. A ce titre, l'artiste touchait de très médiocres appointements : un sou par jour. Mais van Orley vivait très simplement dans une maison sise au bord de la Senne, près de l'église Saint-Géry. Des peintres, des littérateurs, des fabricants de tapisseries étaient les habitués de sa demeure. Et son ami intime était le docteur Georges de Zelle, médecin de l'Hôpital Saint-Jean. Le portrait de ce dernier, peint en 1519, est l'un des joyaux du Musée de Bruxelles, et l'un des chefs-d'œuvre de van Orley (Fig. CLXXII). L'artiste bruxellois n'a pas les partis-pris idéalistes d'un Gossart ; peintre de portraits, il est véridique à la manière des quattrocentistes de Bruges et son ami est rendu avec la plus consciencieuse fidélité. Georges de Zelle n'avait que vingt-huit ans. Sur la tenture, des mains entrelacées indiquent sans doute que le docteur était sur le

(1) Voir notre chapitre XXXII.
(2) Cf. Jacobsen. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 1903.

point de se marier. On ne sait ce que signifient les *N* et les chiffres bizarres tracés sur le même fond et d'une si curieuse disposition décorative. Quelque raideur subsiste dans les mains, mais le visage est de la matière la plus raffinée. Une inscription dit :

GEORG : DE : ZELLE : PHYSICUS : AETAT : 28. BERNARDUS : DORLEII.
FACIEBAT : BRUXELL : M-D-XIX.

Tandis qu'il achevait le portrait du « physicus » bruxellois, van Orley recevait la commande d'un grand triptyque pour la chapelle des Aumôniers ou Maîtres des Pauvres d'Anvers. Nous reviendrons à cette œuvre qui ne fut terminée que vers 1525.

Maître Bernard, entretemps, travaillait abondamment pour la gouvernante. Un acompte lui était payé en 1521 pour un « beau tableau où est peinte et figurée la *Remembrance de Marie morte*, laquelle la dite dame (Marguerite d'Autriche) a envoyé au couvent des Sept-Douleurs de Notre-Dame à Bruges ». Dix pièces d'or sont remises à van Orley pour une peinture destinée à Charles-Quint; dix autres pour un Saint-Suaire, et dix enfin, « desquels ma dicte dame », écrit le trésorier de Marguerite « a faict un don à mon dit maître Bernard, outre et par dessus les dits achats d'icelles peintures, et marché faict avec luy et ce, en faveur d'aucuns services qu'il a faicts à icelle dame, dont il ne veut point qu'il soit faict ici mention ». Cette *Remembrance de Marie morte* est perdue; le polyptyque de la *Mort de Marie* conservé à l'Hôpital Saint-Jean de Bruxelles en est peut-être une réplique, mais non de la main du maître (Fig. CLXXIII). L'exécution de ce retable de l'Hôpital n'est pas digne du maître bruxellois, surtout dans les divers épisodes de la vie de la Vierge; seule la partie centrale, la *Mort de Marie* peut, avec quelque bonne volonté, lui être attribuée. Il est assez surprenant de voir des critiques comme M. Friedländer apporter tout leur soin à démontrer l'authenticité d'une telle œuvre, après avoir proclamé la nécessité de supprimer impitoyablement tous les numéros douteux du catalogue du maître. Sans conteste ce retable de l'Hôpital entre dans le cycle des œuvres orleysques. Travail d'élève revu par l'artiste? Peut-être. Du même ordre et de la même valeur sont un petit triptyque, le *Christ chez Marthe et Marie* de la collection Weber à Hambourg et une *Déposition* de la galerie Dario Venables à Londres. L'opinion de M. Friedländer sur l'authenticité, selon lui complète, du polyptyque de la *Mort de Marie* nous paraît d'autant plus surprenante que le même critique tient également van Orley pour l'auteur des deux curieuses, très délicates et très minutieuses peintures de la galerie Colonna : les *Sept Douleurs* et les *Sept Joies de Marie*. Signalons cette attribution à titre de curiosité et ajoutons qu'une *Marie des Sept Douleurs* se trouve à Anvers,

CLXXIII. — BERNARD VAN ORLEY

La mort de Marie (p. 232).

(*Hôpital Saint-Jean de Bruxelles.*)

entourée elle aussi de médaillons, et du même style que les fines madones de la galerie Colonna. Le sujet de l'un des médaillons : la *Déposition*, reparaît, très agrandi, dans un tableau de la collection Ralph Brocklebank.

*
* *

C'est en 1520 qu'Albert Dürer fit un premier séjour à Bruxelles — du 27 août au 2 septembre — et Bernard van Orley organisa, en son honneur, un banquet auquel assistaient notamment le grand maître de la maison de l'Empereur Jean Metteney, le trésorier de Marguerite cité plus haut, Jean de Marnix, et l'un des échevins de la ville, Jean Buysleden. « Le repas fut si magnifique, dit Albert Dürer dans son Journal de voyage que je doute que maître Bernard en ait été quitte pour dix florins. A ce repas assistèrent plusieurs personnages que Bernard avait invités pour me tenir compagnie, entre autres le trésorier de Madame Marguerite, dont j'ai fait le portrait, le grand maître du palais et le trésorier de la ville...» En juillet 1521, second séjour à Bruxelles de Dürer qui, cette fois, exécute le portrait de son confrère flamand. M. Ephrussi croit avoir retrouvé ce portrait au musée de Dresde. Bernard van Orley y apparaît très sympathique avec sa chevelure abondante surmontée d'une barette, son visage franc, son regard vif et clair, ses lèvres charnues, sa figure de bon garçon qui ne comptait que des amis...

L'artiste touche alors à la maturité. En 1521 et en 1522 il signe des œuvres capitales où son italianisme s'avère avec une volonté presque soudaine. Nous n'avons aucune raison de douter des affirmations du rapport cité plus haut ; constatons pourtant que jusqu'à l'année 1520 environ, van Orley n'est qu'un faible adepte de l'idéalisme méridional. La *Sainte Famille* au Louvre, signé : *Bern. Orleyn Pingebat Anno Verbi 1521*, s'applique cette fois sérieusement à l'imitation du style raphaëlesque. L'œuvre porte les traits de la Haute Renaissance : unité dans le groupement des figures, gestes amples et arrondis, beauté idéale des anges. L'art flamand parle ici un langage nouveau que Metsys et Gossart balbutiaient timidement. Mêmes caractères dans une *Madone* que M. Friedländer signale en Espagne (coll. privée) et qui porte l'inscription : *Ber. Orley Faciebat, An. 1522*, et forte empreinte italienne aussi, — plus lombarde, — dans la *Madone et l'Enfant* du musée de Bruxelles, avec un ange tenant une corbeille et qui d'un mouvement vif se dirige vers la Vierge et dans l'excellent tableau de la collection Dansette, (1) réplique du

(1) Ces deux tableaux sont attribués par M. A. J. Wauters à Colin de Coter (voir le catalogue du Musée de Bruxelles).

précédent. Ces deux dernières œuvres nous montrent des Vierges un peu plus grasses de visage et très parentes des figures féminines que nous allons admirer dans le triptyque de la famille Hanneton (musée de Bruxelles). La belle *Madone* de la collection de lord Northbrook à Londres apparaît comme une des fleurs les plus parfaites de ce parterre de Vierges italianisantes.

Ces Madones ne sauraient suffire pour M. Friedländer à la gloire du maître bruxellois. Suivant le critique allemand, van Orley aurait inspiré une série de *Madones à la Fleur* dont le prototype remonterait à Roger van der Weyden ; du moins maître Bernard aurait-il rajeuni cette madone, l'aurait-il habillée à la mode italienne et adaptée au goût nouveau dans ses *Joies de la Vierge* de la galerie Colonna. Le maître bruxellois serait aussi le père ou l'inspirateur d'une autre série de *Madones*, placées près d'une fontaine ou devant un paysage et dont on signale de nombreux exemplaires (Ambrosienne, Glascow, Nuremberg, Bonn, coll. Schloss à Paris, coll. Rothschild à Waddeston Mannor, Traumann à Madrid, coll. Hoogendyk à la Haye, National Gallery), madones aux corps sinueux décrivant un S, aux visages délicatement modelés empruntant leur charme au voile léger du *sfumato* léonardesque. Certains les faisaient naître de Gossart ; d'autres de Lambert Lombard. On a vu à notre chapitre XXVI ce que nous en pensions.

* * *

En l'année 1531-1532 le trésorier Jean de Marnix paya au maître Bernard « ung grand tableau exquis sur *la Vertu de Patience* » que Marguerite d'Autriche avait commandé à son peintre et qu'elle offrit au comte Antoine de Lalaing, son ministre favori. Ce « tableau exquis » serait le grand retable des *Épreuves de Job* du Musée de Bruxelles, daté du 4 mai 1521 et signé par van Orley à divers endroits. L'artiste aurait donc attendu dix ans le payement du chef-d'œuvre (1).

Le retable raconte les malheurs terribles qui s'abattent sur le vieillard intègre. Au centre le *Festin des Enfants de Job* (Fig. CLXXIV). La voûte s'écroule sur les fils et les filles de Job qui sont surpris à table. L'architecture est celle de la première Renaissance, celle qui fleurissait particulièrement dans le nord de l'Italie avec surcharge d'amours, de médaillons, d'angelots, d'arabesques. Les éléments décoratifs des piliers pourraient être rapprochés de ceux de la Cheminée du Franc. van Orley n'est pas conquis à la simplicité bramantesque ; il est séduit par les descriptions du *Songe de Polyphyle*. Le style des figures indique une préoccupation du mouvement, inconnue

(1) Alphonse Wauters. *Bernard van Orley*, Paris 1893.

CLXXIV. BERNARD VAN ORLEY

Les épreuves de Job. Panneau central (p. 234).

(*Musée de Bruxelles.*)

CLXXV. — BERNARD VAN ORLEY.

Lazare à la porte du mauvais riche. — Enlèvement des troupeaux de Job (p. 235).

(*Musée de Bruxelles.*)

CLXXVI. BERNARD VAN ORLEY

Job et ses amis. — La mort du méchant (p. 235).

(*Musée de Bruxelles.*)

jusqu'alors dans notre peinture. Dans ses figures en raccourci, ses hommes perdant l'équilibre, ses personnages fuyant éperdus, van Orley cherche la difficulté et la résout souvent avec la science la plus sûre. Les fresques des *Stanze* — l'*Héliodore chassé du Temple*, l'*Incendie du Bourg* (peut-être aussi la *Chute des Géants* de Jules Romain à Mantoue) — l'ont guidé dans ses recherches de dynamisme pictural. Le volet de droite, l'*Enlèvement des troupeaux de Job par les Sabéens* (Fig. CLXXV) développe un magnifique paysage rocheux et bleuâtre, dans la manière léonardesque tandis que certains personnages font songer aux inventions de Verrocchio. L'autre volet rassemble *Job et ses amis* (Fig. CLXXVI) devant un palais qui est contemporain de la Chartreuse de Pavie, tandis que les amis semblent conçus par un disciple de Luini. L'extérieur des volets représente, à gauche, *Lazare à la porte du mauvais riche* (CLXXV), — sous le charmant intérieur où van Orley, croit-on, figure en personne, sont des bas-reliefs qui transposent les *Triomphes* de Mantegna, — à droite la *Mort du Méchant* (Fig. CLXXVI) avec un damné, largement modelé, inspiré des certaines anatomies peintes par Michel-Ange à la voûte de la Sixtine et qui se tord parmi des monstres et des démons boschiens.

Que de réminiscences, dira-t-on ? Et qui pourrait se réjouir de cette invasion étrangère ? Elle était fatale, nous l'avons souvent dit. Le maître bruxellois l'a considérée sans effroi et sut mettre les éléments étrangers au service de sa verve et de ses dons personnels. Le retable s'unifie par un coloris bien flamand. Les tons restent entiers, comme à l'époque gothique. Le pinceau garde l'habitude d'analyser scrupuleusement les têtes. Les draperies s'élargissent, mais les modelés s'indiquent encore parfois au moyen de hachures. Dans la voûte centrale, où surgissent les démons, l'ombre s'accumule suivant une récente recette italienne ; mais le goût du peintre incline vers les couleurs fortes et vives. L'art de transition qui relie le style « brugeois » du XVe siècle à l'esthétique anversoise du XVIIe n'a pas produit d'œuvre plus solide, plus sérieuse, plus animée, — et en résumé plus vraiment flamande que ces *Epreuves de Job*. Au fond, chez Quentin Metsys lui-même, la race ne s'exprime pas avec plus d'énergie. van Orley a écrit sa devise sur l'un des volets : *Elck zynen tyd — chacun son temps*. Il fut pleinement du sien et sans doute sentait-il qu'il eût fait médiocre figure dans l'histoire de l'art si, au lieu de s'assimiler avec tant d'enthousiasme les nouveautés étrangères, il avait travaillé obstinément à l'impossible résurrection du style désormais révolu de nos grands primitifs du XVe siècle. — M. Friedländer a remis au jour un excellent dessin à la plume avec rehauts blancs, du Britisch Museum, où van Orley inscrit sa première idée du *Festin du Mauvais Riche* et nous renseigne pleinement sur ses rares mérites de dessinateur.

*
* *

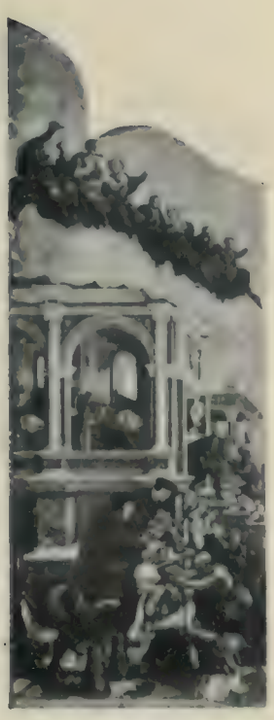
Van Orley, disions-nous, achevait le portrait de son ami de Zelle, quand il reçut la commande d'un grand triptyque pour la chapelle des Aumôniers ou Maîtres des Pauvres de la ville d'Anvers. L'œuvre est aujourd'hui au Musée de cette ville; elle représente les *Sept œuvres de Miséricorde* et, dans la partie supérieure, le *Jugement dernier* (Fig. CLXXVII). Van Mander signale le triptyque, lequel fut payé six cents florins et ne fut vraisemblablement achevé que vers 1525. De plus en plus l'artiste flamand se rapproche du style monumental de l'école romaine. Certains tableaux de petite dimension montraient van Orley soucieux de groupements synthétiques et d'expressions idéalistes; le retable de Job manquait peut-être de netteté dans l'assimilation des doctrines romaines. Le triptyque des Aumôniers d'Anvers proclame la fin des hésitations; non seulement les *Apôtres planant* sont une réminiscence de la divine *Dispute,* non seulement le caractère des architectures (notamment de la *loggia* du volet gauche) indique une connaissance plus sérieuse des nouveautés architecturales d'Italie, — mais voici que la composition, au lieu de répartir mathématiquement les épisodes dans les diverses parties du retable, à la facon primitive, se développe dans l'ensemble du triptyque et prétend à l'unité. Par malheur le coloris n'a plus la beauté de celui du retable de Job et, à cet égard, la comparaison entre les deux œuvres est toute au désavantage du triptyque d'Anvers. — Une *Crucifixion* du musée Boymans à Rotterdam, peinte vers 1524, est à rapprocher du retable des Aumôniers; on y voit une Charité qui ne serait que le portrait idéalisé de Marguerite d'Autriche. Le *Jugement dernier* de la collection Weber à Hambourg, fort retouché et d'une exécution lourde, n'est qu'une œuvre d'atelier.

Nous retrouvons le beau coloriste dans le triptyque de la famille de Hanneton du musée de Bruxelles. Œuvre ample et élevée, où le maître cette fois est très près de hausser son style et sa technique au même niveau. M. Friedländer a bien raison de la maintenir au catalogue de Bernard van Orley. Au centre du triptyque est une *Déposition de Croix* (Fig. CLXXVIII) avec des figures luinesques, léonardesques et belliniennes. Dès qu'il peint des types idéaux, l'artiste choisit ses modèles en Italie; et quand il s'efforce, comme ici, à la peinture intensive de la douleur il agrandit les formes et dramatise les gestes tout en simplifiant le modéle. Les volets, avec les donateurs, (Fig. CCXXIX) diffèrent sensiblement de caractère; portraitiste, van Orley reste traditionnel comme dans son *Georges de Zelle;* il individualise par l'analyse et le patron du triptyque des Hanneton s'inspire d'une esthétique pareille à celle qui engendra les saints

CLXXXIII. — BERNARD VAN ORLEY

Les calamités humaines (p. 238).

(*Musée de Bruxelles*)



CLXXVII. — BERNARD VAN ORLEY.

Le Jugement Dernier et les Œuvres de Miséricorde (p. 236)

(*Musée d'Anvers*)

CLXXVIII. — BERNARD VAN ORLEY

Triptyque de la famille Hannotan. Panneau central (p. 236).

Jésus-Christ pleuré par la Vierge et les saintes Femmes, saint Jean Nicodème et Joseph d'Arimathie.

(Musée de Bruxelles.)

CLXXIX. — BERNARD VAN ORLEY

Triptyque de la Famille Hannotan. Les Donateurs (p. 236).

(Musée de Bruxelles.)

protecteurs évoqués par van der Goes dans son retable des Portinari. — L'*Adoration des Bergers* du musée de Bruxelles où la Vierge aux chairs blanches, aux cheveux dorés se silhouette sur un paysage azuré, se réclame de tendances lombardes ; celles-ci sont d'ailleurs presque constamment sensibles dans la production de van Orley et partagent avec l'idéal raphaëlesque les prédilections du maître bruxellois.

*
* *

Dans les dernières années de sa vie, Marguerite d'Autriche commanda à son peintre huit exemplaires de son portrait qu'elle distribua à divers personnages cités par Jean de Marnix dans ses comptes. Ces portraits sont perdus, — sauf peut-être l'un d'eux conservé dans la collection Carvalho à Paris, délicieusement modelé, d'une gamme blanche un peu crayeuse, mais si finement peint! Le Musée d'Anvers en possède une copie ancienne (Fig. CLXXX). En 1524, van Orley reçut de la gouvernante cinquante-cinq livres « pour plusieurs belles peintures et tableaux qu'il luy a faicts » ; en 1526, — année où il signe une *Sainte Famille* conservée au Musée de Stockholm, — il en reçoit quarante « en récompense de certaines painctures qu'il a naguère faictes et livrées à icelle dame ». Ceci n'empêcha point la gouvernante d'ordonner des poursuites contre la famille van Orley soupçonnée d'hérésie. Bernard dut comparaître devant l'inquisiteur à Louvain pour avoir reçu à quatre reprises dans sa demeure un prédicateur réformé appelé Van der Elst qui, chaque fois, prêcha pour Bernard, sa famille, ses amis... Le peintre ne fut nullement disgracié comme on l'a prétendu. Marguerite d'Autriche morte, van Orley demanda à la nouvelle gouvernante le renouvellement de ses fonctions. Il l'obtint. Il est vrai que sa requête, remise au jour par A. Pinchart, est d'un tour irrésistible... « Et pour ce, Madame, qu'il désireroit bien vous servir comme il a faict madicte feue dame pour les mêmes gaiges d'un patart par jour, qu'est bien petite chose, il supplie Votre Excellence le vouloir retenir en vostre service dudict mestier de vostre painctre, et il espère bien vous y faire à vostre contantement... » La nouvelle gouvernante, ayant décidé de garder à Bruxelles les tableaux précieux que Marguerite d'Autriche avait légués à l'église de Brou, commanda en 1534 à van Orley « un beau, exquis et puissant tableau de bois de Danemark pour servir sur le grand autel de l'église du couvent de Brou-lez-Bourg en Bresse ». L'œuvre est conservée... en l'église de Notre-Dame de Bruges. van Orley mourut avant son achèvement ; Marc Gheraerdt, de Bruges, la termina. C'est un immense triptyque représentant au centre le

Christ en Croix (Fig. CLXXXI). Les parties dues à van Orley se reconnaissent aisément (surtout le volet représentant la *Déposition*) ; elles sont d'un style identique à celui des figures idéalisées du triptyque de la famille des Hanneton.

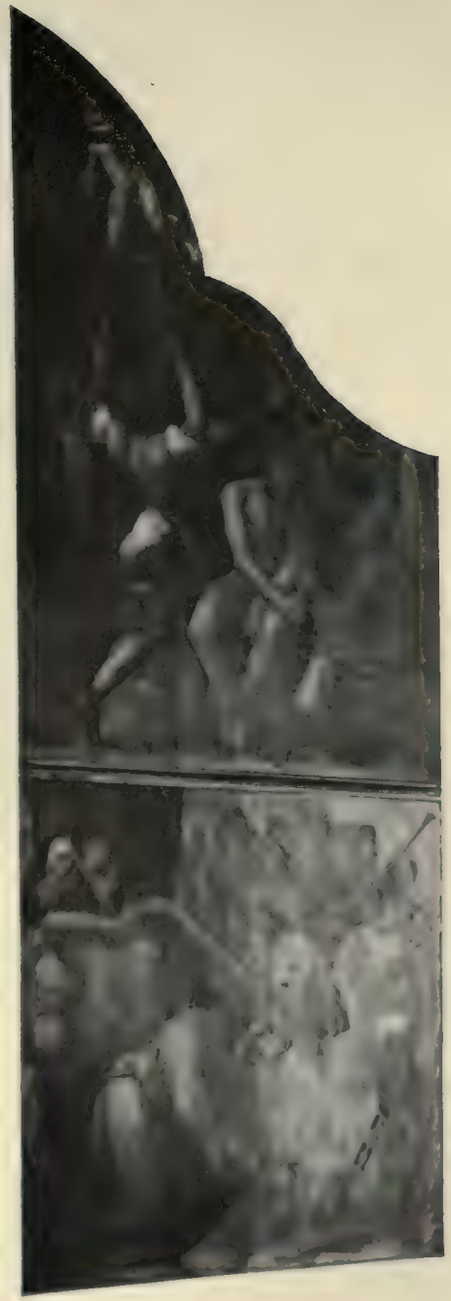
* * *

van Orley peignit un grand nombre de portraits de la nouvelle gouvernante et resta grand portraitiste jusqu'à la fin de sa carrière. Il se pourrait que le *Norman* et surtout le *Vieux secrétaire* (Fig. CLXXXII) du Musée de Bruxelles, qu'on lui attribuait jadis, qu'on lui contesta ensuite, fussent bien de sa main. On lui attribue diverses autres effigies, notamment le *Carondelet* du Musée de Munich. Nous considérons aussi comme étant de van Orley, les volets des *Calamités humaines* du Musée de Bruxelles (Fig. CLXXXIII), un *Christ aux Outrages* de la cathédrale de Tournai et nous signalons ici pour la première fois un triptyque de l'église Saint-Nicolas de Furnes commandé à l'artiste en 1534.

Pendant les dernières années de sa vie, van Orley assura un nouveau lustre aux deux grandes industries d'art de Bruxelles : les tapisseries de haute lisse et les verrières peintes. Il nous faudrait écrire un long chapitre spécial pour parler dignement de ses vitraux de Sainte-Gudule, de ses *Belles Chasses de Maximilien d'Autriche*, de ses merveilleuses tapisseries de la *Bataille de Pavie* qui ornent en décor radieux deux immenses salles du Musée de Naples. Bernard van Orley mourut à Bruxelles le 6 janvier 1542 et fut enseveli dans l'église de Saint-Géry. Il avait été courageusement de son temps. Il dessinait carrément des motifs d'architecture nouvelle pour les verrières à meneaux gothiques. La variété de ses aptitudes, la diversité de ses travaux, la beauté serrée de sa facture lui assurent une place au premier plan. Il est temps que nous rendions pleine justice à ce maître d'autrefois.

CLXXX. — BERNARD VAN ORLEY
Portrait de Marguerite d'Autriche (p. 23).
(Musée d'Anvers.)

CLXXXI. — VAN CLEVE LE JEUNE.
Portrait présumé de Jean Vinot (p. 240).
(Musée de Bruxelles.)



CLXXXI — BERNARD VAN ORLEY et MARC GHERAERDT

Christ en Croix (p. 237 et 238)

(*Eglise Notre-Dame à Bruges*)

XXXII

Les van Coninxloo.

Il existe au musée de Palerme un triptyque flamand de petite dimension et d'exécution incomparable, légué par le prince Malvagna. Les Palermitains en savent le prix ; il n'est pas d'étalage de « cartoline » où l'on ne trouve la reproduction du chef-d'œuvre ; au musée il est isolé dans une salle spéciale et le gardien le montre en prenant des airs d'officiant et en parlant à voix basse. Bref, toute la ville connaît le triptyque Malvagna et le tient pour le trésor de la cité (Fig. CLXXXIV).

L'œuvre représente au centre la Vierge et cinq anges musiciens. La tête de la Madone, — un peu forte, — se rapproche du type créé par Gérard David. Les anges sont l'agrément suprême du triptyque. Déjà l'Italie — et surtout Venise, — avait donné le modèle de ces adorables *putti* ; l'auteur du triptyque palermitain a conservé la souplesse italienne en les adaptant à sa précieuse technique de peintre-miniaturiste. Sur l'intérieur des volets sont représentées sainte Catherine et sainte Elisabeth ; à l'extérieur Adam et Eve dans le Paradis terrestre. Des architectures flamboyantes, d'une fantaisie compliquée mais sûre, avec de petites statuettes et des détails annonçant déjà le style d'un Corneille de Vriendt, sont peintes dans le tiers supérieur du panneau central et des volets de sainte Catherine et de sainte Elisabeth. Ces somptueuses ciselures architectoniques couronnent le trône de Marie et les sièges des deux

saintes ; elles évoquent les jubés et tabernacles (insuffisamment appréciés et décrits) de notre art gothique mourant et de notre jeune renaissance.

Le triptyque Malvagna est généralement attribué, mais sans grande conviction, à Jean Gossart. Aussitôt que j'eus la joie de le contempler, je fus tenté de le tenir pour le chef-d'œuvre de Corneille van Coninxloo, dit Schernier, le maître brabançon qui figure au musée de Bruxelles avec un petit tableau signé : *la Parenté de la Vierge* (CLXXXV). Le caractère des architectures qui s'épanouissent dans les panneaux de Palerme avait, dès le premier moment, rappelé à mon souvenir le charmant tableau de Bruxelles. Ce dernier est de dimensions encore moindres. On y voit Joachim et Anne, précieusement vêtus, assis sur un banc, devant un trône en marbre finement ouvragé, décoré de statues et d'ornements en laiton. La broderie du manteau de sainte Anne porte l'inscription suivante en lettres d'or « *Cornilis va Conixlo Scernier 1526.* » Un arbuste se dresse entre les parents de la Vierge et s'épanouit en une floraison rouge d'où surgit Marie donnant le sein à Jésus. Aux deux côtés de l'œuvre on voit d'une part *la Rencontre de la Porte d'Or,* de l'autre *l'Ange annonçant à Joachim la conception de sainte Anne.* La facture est riche, minutieuse, gothique par l'application du pinceau ; mais de curieuses recherches d'ombres et de clair-obscur modernisent ce joli panneau. L'exécution, avec ce double caractère, est très voisine de celle du triptyque Malvagna.

Pourtant la supériorité du joyau palermitain me semblait telle que je n'osais m'arrêter pour cette dernière œuvre au nom de Coninxloo. Un article de la *Revue de l'Art ancien et moderne* (1) dissipa mes hésitations. M. de Mély y révélait l'existence d'une *Vierge* de la collection de Richter (Paris) signée du prénom de notre artiste, œuvre plus fine et plus prenante que la *Parenté* du Musée de Bruxelles, au dire de l'éminent critique. Or les architectures et décors de Bruxelles et de Palerme reparaissent dans la *Vierge* de Richter, laquelle, en outre, est accompagnée de deux angelots musiciens en tous points pareils à deux des adorables petits instrumentistes que le peintre du triptyque Malvagna a disposés aux côtés de Marie, en groupe de clarté, d'amour et de juvénilité miraculeuse.

*
* *

M. A.-J. Wauters a rassemblé dans une brochure tous les renseignements que l'on possède aujourd'hui sur les Coninxloo, famille d'artistes brabançons qui produisit

(1) F. de Mély. *Une Vierge de Cornelis Schernier van Coninxloo.* « Revue de l'Art ancien et moderne », 10 Octobre 1908.

CLXXXIV — CORNEILLE VAN CONINXLOO

Le Triptyque de Malvagna (p. 214)

(*Musée de Palerme*)

aux XVe et XVIe siècles un Pierre et deux Jean, peintres; un Georges et un Nicolas, verriers; deux Gaspar, un Lucas, un Barthélémy, peintres; un André, architecte; puis enfin deux Corneille, peintres (1).

Ces deux derniers père et fils, sans doute, nous intéressent particulièrement, car le second Corneille van Coninxloo est très vraisemblablement le peintre de la merveille palermitaine. Pourtant la plupart des inscriptions qui concernent les deux artistes sont relatives à des travaux de décoration exécutés au palais de Bruxelles, à l'hôtel de ville, à l'église Sainte-Gudule, à l'abbaye de Forest, à l'hôpital saint Pierre. A l'heure où la Renaissance italianisante allait modifier si profondément les manières de penser et transformer la vie sociale, les maîtres flamands restaient fidèles à la très naturelle coutume qui faisait d'eux des ouvriers de beauté universelle. La tradition qui nous offre, à la fin du XIVe siècle, l'exemple d'un Melchior Broederlam peignant des retables, dessinant des modèles de chaises, de carreaux émaillés, de bijoux, de vêtements de gala, qui montre ensuite un Jean van Eyck polychromant des statues, puis un Hugo van der Goes peignant des décorations de rues, des blasons et des cartons de vitraux, cette tradition, loin de mourir, se ranime au contraire à l'aube de la Renaissance...

Le premier des deux van Coninxloo exécuta des travaux de dorure à la flèche de l'hôtel de ville, des armoiries pour les funérailles de Philippe le Beau à Sainte-Gudule et peignit pour l'abbaye des bénédictins de Forest les volets d'un retable représentant des scènes de l'*Histoire de sainte Anne*. Du moins croit-on que ces ouvrages, mentionnés comme étant payés à « Corneille Schernier *alias* van Coninxloo », sont attribuables à Corneille le Vieux.

Quant au peintre de la *Parenté de la Vierge*, en qui nous nous plaisons à voir aussi l'auteur exquis du triptyque Malvagna, la première mention qui le concerne remonterait à 1529-1530. A cette date il décore un tabernacle sculpté par Pasquier Borreman pour l'hôpital Saint-Pierre. Avec un grand nombre d'artistes bruxellois, Corneille le jeune œuvre ensuite de son métier de doreur, polychromeur, étoffeur de statues, peintre héraldiste, à la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles à Sainte-Gudule. C'est lui qui décore la voûte, les murailles et dore les sept élégants tabernacles sculptés par Henri van Pède. Il peint le nouvel orgue de Sainte-Gudule en 1537 et, pour la même église, fournit des cartons de sculptures architecturales l'année où le grand Bernard van Orley place dans la chapelle du Saint-Sacrement le vitrail représentant François Ier et la reine Eléonore, sœur de Charles-Quint. Puis les mentions

(1) A.-J. Wauters. *Corneille van Koninxloo et le triptyque de l'abbé de Tuegele au musée de Bruxelles*. Extrait de la *Revue de Belgique*, 1909. Notre confrère, pour les renseignements qu'il fournit sur les Coninxloo, s'est appuyé sur des extraits de comptes retrouvés dans les notes manuscrites de feu Alexandre Pinchart.

se succèdent, toujours dans les comptes de Sainte-Gudule : polychromie des statues des saintes Reynilde et Pharaïlde (1541); modèle d'une épitaphe pour le seigneur de Merode (1541-42); étoffages des statues de saint Thomas (1543), de saint Jean l'Evangéliste (1548), de saint Pierre (1549); travaux de restauration à un tableau de la chapelle (1557); dessin d'un nouveau maître-autel d'après les plans envoyés d'Anvers par l'architecte Corneille de Vriendt (1559). Après cette date le nom de Corneille van Coninxloo *schilder* disparaît des comptes. La naissance de Corneille le Jeune doit remonter aux dernières années du xve siècle; ce producteur multiple, artiste représentatif de la première phase de notre Renaissance italianisante, et Brabançon de marque, vécut, semble-t-il, soixante à soixante-dix ans.

*
* *

M. Jacobsen attribue à Corneille le Jeune un autre petit tableau du musée de Bruxelles : *Marie avec l'enfant entre deux jeunes femmes*. On y voit un grand trône, d'une décoration surabondante, très semblable au tabernacle de la *Parenté de la Vierge*. Le coup de pinceau est pareil; le coloris frais et tendre se rapproche de celui de « Cornilis » et l'on retrouve dans cette *Marie avec l'enfant* les anges fendant l'air de la *Parenté*. Dans ce dernier tableau Joachim étale un pan de sa manche pourpre à gauche sur son siège de marbre; Marie étend son manteau rouge à droite. Dans l'abus des ornements, les attitudes affectées, l'importance même qui est attaché à l'exécution technique on est bien forcé de constater un tantinet de cette lourdeur et de ce « goût douteux » qui trop souvent apparaissent dans nos productions brabançonnes du commencement du XVIe siècle et auxquels le triptyque Malvagna lui-même n'échappe pas.

M. A.-J. Wauters de son côté inscrit également au catalogue de van Coninxloo le jeune une *Vocation de saint Mathieu* (château de Windsor), une *Annonciation* (Musée de Stuttgart), une *Madone* du château de Gnadental et enfin un grand triptyque de la *Légende de Marie-Madeleine* du Musée de Bruxelles (1).

La partie centrale de ce triptyque représente *Jésus chez Simon le Pharisien* (Fig. CLXXXVI). La scène se passe dans une vaste salle décorée d'une architecture en pierre blanche très fouillée, très rapprochée des inventions de Corneille de Vriendt et

(1) A joindre à cette liste comme se rapprochant de la *Parenté de la Vierge* et de la *Madone Richter*, une *Annonciation* de l'église de la Madeleine à Aix en Provence (cf. DE MELY art. cité) et aussi, à notre avis, la curieuse *Madone dans l'église* du Musée de Crémone.

CLXXXV. — CORNEILLE VAN CONINXLOO

La Parenté de la Vierge (p. 240)

(*Musée de Bruxelles.*)

CLXXXX. — JOSSE VAN CLÈVE (?)

Repos sur la route d'Egypte (p. 248.)

(*Musée de Bruxelles.*)

parfaitement « construite ». Deux rampes d'escalier mènent à la partie supérieure où, dans une sorte de lunette, on aperçoit un Moïse en dinanderie, parent des statuettes qui décorent les architectures du triptyque Malvagna et de la *Parenté de la Vierge*. Jésus, installé à une table servie, a le visage étroit et allongé de certains personnages de Henricus Blesius. Le Seigneur est assis entre deux convives; celui du fond, qui pose sa main sur sa poitrine, ressemble à Luther. Marie-Madeleine, prosternée aux pieds de Jésus, évoque certaines figures lombardes et cette impression est fortifiée par le type des deux pharisiens, debout, derrière la pécheresse. L'un d'eux, vêtu d'une houppelande à vaste col de fourrure fauve, montre en effet sa chevelure rousse, un profil nettement léonardesque. Au fond, sous l'escalier monumental, une seconde salle prolonge la perspective; et le peintre découvre ici son sentiment remarquable de l'espace. Cinq apôtres sont assis à une seconde table. Une colonne rouge avec ornements de métal marque la ligne médiane de l'œuvre; deux petits personnages semblent s'émerveiller de son fût gracieux. Un autre détail non moins digne d'admiration est l'horloge suspendue au-dessus du Christ. « Les dentelures légères de son dôme ajouré laissent entrevoir un timbre, que surmonte un amour assis tenant un marteau, en façon de Jacquemart. Ces horloges de grand luxe étaient très recherchées dans la première moitié du XVIe siècle. L'Empire les avait mises à la mode et Charles-Quint les collectionna. Les spécimens en sont devenus rares. » (1) Au dernier plan, sous les arcades, sont dispersés des serviteurs de Simon.

Le volet de gauche représente la *Résurrection de Lazare* (Fig. CLXXXVII). Ici plus encore que dans la partie centrale les visages étroits, les corps élancés, les profils où la lèvre supérieure va jusqu'à s'annihiler, font songer aux types si spéciaux de Blesius (2). Un joli paysage avec collines boisées couronnées d'un château-fort sert de cadre à la scène que complète l'apparition du Père Eternel, coiffé de la tiare.

Le volet de droite représente *Marie-Madeleine élevée dans les airs par les anges* (Fig. CLXXXVII) et l'artiste y interprète une page de la *Légende dorée* : « Sainte Marie-Madeleine, désireuse de contempler les choses célestes, se retira dans une grotte de la montagne, que lui avait préparée la main des anges, et pendant trente ans elle y resta à l'insu de tous. Il n'y avait là ni cours d'eau, ni herbes, ni arbre; ce qui signifiait que Jésus voulait nourrir la sainte des seuls mets célestes, sans lui accorder aucun des plaisirs célestes. Mais tous les jours les anges l'élevaient dans les airs, où pendant une heure, elle entendait leur musique; après quoi, rassasiée de ce repas délicieux, elle redescendait

(1) A.-J. Wauters. *Corneille van Coninxloo.*

(2) M. Jacobsen dit du triptyque de Marie-Madeleine : « On peut regarder cette composition comme le chef-d'œuvre de Bles ou en tout cas comme une de ses meilleures créations. »

dans sa grotte, sans avoir le moindre besoin d'aliments corporels. — Or, certain prêtre voulant mener une vie solitaire, s'était ménagé une cellule à douze stades de la grotte de Madeleine. Et un jour le Seigneur lui ouvrit les yeux, de telle sorte qu'il vit les anges entrer dans la grotte, prendre la sainte, la soulever dans les airs et la ramener à terre une heure après. (1) » Le volet nous fait assister à l'ascension de la sainte et à la surprise du prêtre. Voilée seulement de ses longs cheveux, Marie-Madeleine, les mains jointes, monte au ciel entourée de six anges qui l'encadrent plutôt qu'ils ne la soutiennent. La vision est pieuse, délicate de sentiment mais d'une réalisation assez matérielle et nous sommes loin de la céleste beauté que dégage la *sainte Catherine* de Luini. Traversé par un chemin sinueux qui mène au Calvaire, un paysage s'étend sous le groupe en couronne formé par la sainte et les anges. On y voit, en figure minuscule, le prêtre qui s'émerveille du miracle, et, au premier plan, à l'échelle des grands personnages du festin central, le donateur, mains jointes, agenouillé devant un prie-Dieu où s'ouvre un manuscrit enluminé portant l'inscription : « *Mari... Madeleina ora pro nobis am...* »

Le revers des volets montre, en grisaille, l'*Apparition de Jésus à Madeleine*. Cette partie est complètement ruinée. La tête du Sauveur n'existe pour ainsi dire plus ; la couleur s'est détachée par grandes plaques. On devine que ce Christ, tenant une bêche, devait être très caractéristique ; la longueur de ses doigts (à remarquer dans d'autres figures du retable l'allongement arbitraire des extrémités) frappe dès le premier abord. La ruine de ce revers est si complète qu'on ne peut songer à y remédier ; nous la croyons ancienne ; elle est du plus saisissant contraste avec la fraîcheur et la conservation des belles compositions intérieures.

* * *

Quel est l'auteur de ce magnifique retable ?

L'œuvre décorait jadis le réfectoire de l'abbaye des Prémontrés de Diligem, à Jette-Saint-Pierre près de Bruxelles. Marie-Madeleine était l'objet d'une vénération spéciale dans ce monastère où Sanderus signale le retable en ces termes : « Dans le réfectoire du couvent, grande et illustre construction, on voit une peinture incomparable qui représente la *Conversion de Marie-Madeleine*, la *Résurrection de Lazare* et l'*Élévation au ciel de Marie-Madeleine*, et cette peinture est d'une élégance telle que

(1) Edition de Wyzewa. Paris, 1902 p. 343. Cité par A.-J. Wauters op. cit.

CLXXXVI. — CORNEILLE VAN CONINXLOO (?)
Triptyque de la Madeleine — Partie centrale (p. 242)
(*Musée de Bruxelles*).

CLXXXVII. — CORNEILLE VAN CONINXLOO
Triptyque de la Madeleine. Volets (p. 243 et 244).
(*Musée de Bruxelles*).

chacun s'accorde à dire qu'il en est peu de comparables en élégance en Belgique (1). » Sanderus ne nous donne ni le nom du peintre, ni celui du prélat qui dota l'abbaye de Diligem de cet important retable. Grâce à M. A.-J. Wauters nous pouvons aujourd'hui tenir pour certain que l'œuvre fut commandée en 1537-1538 par l'abbé Jean de Tuegele, lequel est portraituré devant son prie-Dieu sur le volet représentant l'ascension de Marie-Madeleine. Depuis un demi-siècle on cherchait le nom de ce prélat dont le blason et la devise se voient sur le tapis rose recouvrant le prie-Dieu. Or la devise est *Cum moderamine*. Ces deux mots latins renferment la clef du mystère. *Cum moderamine* signifie en flamand : *met teugel (avec frein)*. Il s'agit d'une devise formée avec un nom de famille et que l'abbé Jean de Tuegele aura choisie au moment de son élévation à la prélature.

Nous croyons bien que le nom de l'abbé mitré de Diligem, Jean de Tuegele, s'imposera et que les historiens s'accorderont à voir en lui le donateur du retable de Marie-Madeleine. Nous ne comprenons pas, d'autre part, pourquoi M. Wauters, attribuant le triptyque de Diligem à Corneille van Coninxloo le jeune, se soit contenté d'une simple affirmation sur ce point capital. Jean de Tuegele assurément a pu connaître van Coninxloo; les architectures du triptyque de Diligem sont voisines, comme style, des ornements de la *Parenté de la Vierge* et du triptyque de Palerme. Mais ces deux dernières œuvres sont de la technique la plus fine; un praticien amoureux de détails précieux les a minutieusement dessinées, modelées; le peintre du triptyque palermitain n'est ni un grand poète, ni un puriste de la forme; en revanche son exécution délicate et chatoyante tient du prodige et réveille en plein XVIe siècle les fastes de nos enluminures du XVe. La *Légende de la Madeleine* est assez éloignée de cet art de joaillier — sauf en deux ou trois endroits (la tenture déployée derrière le Christ, les anges en dinanderie sur les volées de l'escalier). Le peintre du triptyque de Diligem met en scène des figures caractérisées, visant déjà au style; son coloris pourrait avoir plus d'harmonie. Le peintre du triptyque Malvagna et de la *Parenté* peint des figurines charmantes mais sans individualité; son coloris, en revanche, est de la plus rare qualité. Qu'il soit l'auteur ou non du retable de Diligem, Corneille van Coninxloo le Jeune n'en reste pas moins bon décorateur et maître en très fine peinture.

*
* *

(1) *Cœnobiographia Sacra abbatiæ Jettensis vulgo Diligem*, fol. 6, 2e col., cité par A.-J. Wauters, op. cité.

Le Musée de Bruxelles possède deux peintures signées Jan van Coninxloo, — œuvres d'un artiste qui naquit à Bruxelles en 1484 et mourut à Anvers après 1554. Après avoir travaillé à Bruxelles, ce peintre se fit inscrire à la gilde d'Anvers vers 1552 ; nous ignorons à quel point il était apparenté à Corneille van Coninxloo. Dans sa *Légende de sainte Anne* (datée de 1546) les figures manquent totalement de noblesse, les têtes sont lourdes, les tons vulgaires. On y voit poindre le romanisme ennuyeux de l'école de Franz Floris. Les types féminins ont moins de vulgarité dans les *Scènes de la vie de Jésus* (deux volets d'un triptyque dont le panneau central est perdu) ; l'académisme de l'artiste s'accentue dans les architectures solennelles, les hautes tailles des personnages, les larges plis des draperies. Nous pensons que c'est à ce maître qu'il faut attribuer la *Présentation au Temple* conservée au Musée de Liége où elle est donnée à Lambert Lombard. Comme M. Jacobsen l'a remarqué, le triptyque de saint Nicolas (Musée de Bruxelles n° 576) et l'Episode de la vie de saint Benoît (id. n° 584) tiennent de près aux œuvres signées de Jan van Coninxloo. Mais on a reconnu que le triptyque de Saint-Nicolas était l'œuvre d'un peintre louvaniste appelé Jan van Rillaert.

XXXIII

Les deux van Clève.

Deux peintres furent connus sous le nom de Josse van Clève. On les a longtemps confondus et c'est tout récemment que le plus ancien des deux a reconquis sa personnalité. M. van den Branden le premier a remarqué que le nom de famille de ce maître était *van der Becken* et que les vieux documents le mentionnaient « Joos van der Beke die men heet van Cleve » ou « Joos van Cleve alias van der Beke ». Pour les uns il est né à Anvers, pour les autres à Clèves vers 1485. Il fut reçu franc maître de la Gilde d'Anvers en 1511, et en 1516 Claes van Brugghe était son élève. Doyen de la Gilde en 1519, il est cité en 1520 comme membre de la Confrérie du Salut de Notre-Dame. Sa femme, Anna Vydt, lui donna en 1520 un fils Cornélis et en 1522 une fille Jozyne. Le 27 mars 1528 il achetait une maison à Anvers. Sa première femme étant morte de bonne heure, il épousa en secondes noces Katelyne van Mispelteeren, de laquelle il n'eut point d'enfant. Le 10 novembre, — Pierre Coecke d'Alost étant témoin, — il rédigea son testament, et le 13 avril 1541 sa veuve signait un document en ces termes : « Joncvrouwe Katelyne van Mispelteeren vedewe wylen Joos van Cleve des Schilders », nous laissant ainsi le témoignage formel que son mari était également appelé Josse van Clève. On cite encore comme élèves du maître : en 1523 Coppen Thomasz, en 1525 Frans Dussy et Willekens, dit de Stomme, en 1536 Josse Dyericks-zoone. Van Mander n'ignorait pas qu'un Josse van Clève était entré dans la Gilde

d'Anvers en 1511 et le vieux chroniqueur signale le maître comme « peintre d'images de Marie entourée d'anges ». « J'ignore, dit-il, s'il était l'ancêtre de Clève le fou. »

Aucun œuvre n'a pu être restituée avec une certitude entière à cet artiste. D'après MM. Kaemmerer, Justi, Firmenich-Richartz, Hulin et Wauters, Josse van Clève le vieux doit être considéré comme l'auteur du groupe d'œuvres attribuées au « Maître de la Mort de Marie », nom donné à l'artiste qui peignit le triptyque de la *Mort de la Vierge* commandé en 1515 par Nicaise Hacquenay de Cologne (original à Munich, copie au Musée de Cologne). Pour M. von Wurzbach cette hypothèse est insoutenable. Voici les arguments avec lesquels l'auteur du *Niederländisches Kunstler-Lexikon,* combat cette identification acceptée par la presque généralité des critiques : 1° Il n'existe pas d'œuvre absolument authentique de Josse van Clève le vieux pouvant servir de base d'appréciation; 2° On a relevé sur le volet d'un retable de Dantzig attribué au « Maître de la Mort de Marie » un monogramme comprenant les lettres J. V. A. B. Ces mêmes initiales ont été retrouvées sur la petite *Mort de Marie* du Musée de Cologne. Mais ces quatre lettres sont-elles les initiales de Josse van der Becke plutôt connu sous le nom de Josse van Clève? Sur une bordure de vêtement on lit dans le retable de Dantzig l'inscription : *Corrancifel : van : Banos : mal.* Il est vrai qu'on ne connaît point de peintre de ce nom. Mais rien ne dit qu'il n'ait pas existé; 3° De ce que plusieurs des peintures attribuées à Josse van Clève le vieux proviennent d'églises italiennes, on en a conclu que cet artiste avait fait au moins trois fois le voyage d'Italie (1506, 1523 et 1530). L'hypothèse de ces voyages ne s'appuie sur aucun fait. Rien non plus ne prouve que la famille Hacquenay ait appelé l'artiste à Cologne, en 1515 pour y peindre *la Mort de Marie.*

Malgré les objections de M. von Wurzbach nous sommes tenté d'admettre l'identification de Josse van Clève le vieux avec le Maître de la *Mort de Marie.* Où il convient de se mettre en garde, c'est quand on aborde le « trésor disparate » catalogué sous le nom de cet artiste. Signalons les œuvres principales conservées à l'étranger : Le triptyque de la *Mort de Marie* et le retable de la *Vie de Marie* (Dantzig) mentionnés plus haut, une *Adoration des Bergers* et une *Sainte Famille* dans la collection Balbi-Senarega, Gênes, une *Adoration des Mages* portant les blasons des van Clève et des la Marke, au Musée de Naples, une *Adoration des Mages* à Dresde (provenant de Gênes), un *Crucifiement* avec *Cène* et *Descente de Croix*, au Louvre (même lieu d'origine), une *Adoration des Mages* à l'église de San Donato à Gênes, triptyque commandé par le praticien Stefano Razzo. D'autres tableaux sont attribués au maître de la *Mort de Marie* à Vienne, à Berlin, à Prague, à Saint-Pétersbourg, à Francfort, à Hambourg, dans les collections Kleinberger, Kann et Trolli à Paris, dans les galeries Weber à Hambourg, Holford et Salting à Londres, etc.

CLXXXVIII — JOSSE VAN CLÈVE
Sainte Famille (p. 248).
(Musée de Bruxelles.)

CLXXXIX — JOSSE VAN CLÈVE
La Vierge et l'Enfant (p. 249).
(Musée de Bruxelles.)

La Belgique conserve plusieurs œuvres caractéristiques se rattachant à ce groupe et pouvant même être considérées comme des œuvres remarquables du peintre de Nicaise Hacquenay. Le Musée de Bruxelles n'en possède pas moins de quatre (1). La *Sainte Famille* (Fig. CLXXXVIII) révèle chez son auteur toutes les préoccupations italianisantes des Metsys, des Gossart, des van Orley, des Henricus Blesius. La vierge souriante est toute raphaëlesque, la sainte Anne dérive des conceptions du Vinci. La facture lisse, infiniment précieuse et encore très traditionnelle trahit un contact avec l'atelier de Quentin Metsys. La *Vierge et l'Enfant* (Fig. CLXXXIX) est une œuvre de métier moins sûr; les pieds, les mains de l'enfant Jésus sont exécutés assez hâtivement. L'influence de la grande manière romaine, que nous notions chez van Orley, se fait jour également ici dans la tête de la Vierge. D'autres spécimens de ce groupe sont signalés dans diverses collections (notamment dans la galerie Kann à Paris). Le *Repos en Égypte* (Fig. CLXXXX) est une œuvre admirablement peinte. Les vêtements, les mains de la Vierge et de l'enfant sont d'un maître qui n'a rien oublié des pratiques de notre école quattrocentiste. Le type de la madone manque cette fois de distinction; c'est une bonne petite vierge septentrionale, aux lèvres saillantes, à la coiffure sans coquetterie. Le paysage, précis avec douceur, est tout à fait dans la manière de Patenier. L'œuvre a été acquise d'ailleurs par le Musée de Bruxelles comme étant de la main du maître dinantais (2). Certains pensent que Josse van Clève confiait souvent l'exécution de ses paysages à maître Patenier; aucun document ne corrobore cette hypothèse (3).

Au Musée d'Anvers est une *Adoration des Mages* qui ornait autrefois le monument de Louis Clarys, à la cathédrale (n° 464). On a prononcé pour cette œuvre les noms de Dürer, de van Orley, de Patenier et de Josse van Clève dit le fou. Elle doit prendre rang dans le catalogue du maître de la *Mort de Marie*. Les influences italiennes, les traditions léguées par Quentin Metsys s'y combinent de la plus heureuse manière. Dans les arcades en ruines abritant la Sainte Famille, dans les types des rois Mages, dans la fantaisie du paysage et le fourmillement des guerriers du fond reparaît l'un des signes les plus curieux de la décadence gothique, ce romantisme ingénu dont la plus ancienne trace se relève, je pense, chez Gérard David, qui s'affirme chez Gossart et surtout chez Blès, et auquel le maître de la *Mort de Marie* sacrifie lui-même avec tant d'enthousiasme et de verve dans une de ses œuvres types : l'*Adoration des Mages* du Musée de Naples.

« van Clève, écrit van Mander, était vraiment le meilleur coloriste de son temps :

(1) Cf. les n°s 105, 651, 349 et 583 du Catalogue Wauters

(2) Elle a été restituée à J. van Clève Ier par M. Durand-Gréville, *Chronique des Arts*.

(3) Si ce n'est une affirmation de Van Mander.

il donnait un grand relief aux choses et peignait ses chairs d'une manière naturelle, tirant ses ombres de la carnation elle-même. » Peu de peintres du commencement du XVIe siècle ont en effet possédé un éclat de coloris comparable à celui que le maître de la *Mort de Marie* déploie dans ses productions capitales. C'est par sa belle facture qu'il affirme sa personnalité; mais il n'est point créateur de types et ne manifeste qu'une originalité médiocre dans ses sujets. Aussi ne peut-on lui assigner la place d'un Gossart, d'un van Orley ou d'un Blès, et d'ailleurs il est moins l'émule de ces derniers qu'il n'est l'épigone de Quentin Metsys.

* * *

Josse van Clève, dit le Fou, naquit à Anvers et y mourut entre 1553 et 1561. Était-il parent de Josse van der Becken? On ne sait. Guichardin dit qu'il « était un maître très rare pour couleurer et excellent en portrait au naturel », et d'après l'écrivain florentin il aurait été appelé à la Cour de France par François Ier. van Mander parle du séjour de l'artiste à Londres « à l'époque où Philippe, roi d'Espagne, épousa Marie d'Angleterre », donc vers 1554. La même année, toujours d'après l'auteur du *Schilderboek*, Josse van Clève II fut enfermé « ayant fait des choses invraisemblables ». Il se pourrait que l'artiste eût retrouvé la raison; on lui attribue en effet (1) un beau portrait du Musée de Bruxelles qui est daté de l'année 1557 (Fig. CLXXXXI). C'est le portrait présumé de Jean Viriot, publiciste, né à Épinal et mort à Milan en 1596 (2). Le personnage est vêtu d'un pourpoint à brandebourgs et coiffé d'une toque plate et noire qu'on retrouve dans tous les tableaux de van Clève II. On voit des portraits de cet artiste à Windsor, dans les Musées de Strasbourg, Berlin, Munich (ces deux derniers très beaux), etc. Il a peint aussi des retables; on a même voulu voir en lui l'auteur du *Jugement Dernier* attribué jadis à van Orley et que l'on voit dans la chapelle Rockox de l'église Saint-Jacques à Anvers.

(1) M. Jacobsen.
(2) Mis par M. A.-J. Wauters aux anonymes allemands.

XXXIV

Lancelot Blondeel.

Rien de plus suggestif que l'extrême variété du labeur de Lancelot Blondeel : peinture, sculpture, polychromie de statues et d'écussons, cartons de tapisseries et de vitraux, décorations de fêtes, expertises et restaurations de tableaux, architecture, gravure! Rien de plus humiliant pour notre époque, — si timide devant les ressources de l'art contemporain, — que le spectacle des mécènes d'autrefois toujours habiles à faire valoir tous les mérites de nos vieux maîtres. Enfin rien de plus instructif, ni de plus décisif que l'exemple opposé par Lancelot Blondeel et son temps à nos archaïsmes puérils, à notre inintelligence des nécessités monumentales et décoratives de la beauté.

Vers le temps où Blondeel naît, l'inspiration gothique s'épuise chez nos maîtres. Au commencement du XVIe siècle un nouveau style se répand dans la peinture et nous n'avons pas besoin de rappeler à quel point Quentin Metsys, Gossart, Bernard van Orley, Corneille van Coninxloo en furent imprégnés et épris. L'instinctive aspiration de ces maîtres vers des formes et des visions nouvelles ne leur causa pas le plus petit dommage dans l'esprit de leurs contemporains et nous avons vu avec quel zèle les amateurs du temps, les princes, les prélats, précipitèrent l'évolution par leurs encouragements... L'école de Bruges, à laquelle maître Lancelot nous ramène, ne pouvait que suivre l'exemple d'un Gérard David, déjà fortement teinté d'italianisme. Des indices multiples de facture, d'ornementation enjolivée, d'interprétation nouvelle des visages et

des objets marquent, dans les œuvres d'Ambrosius Benson, de Jan van Eeckele, d'Albert Cornélis, l'irrésistible diffusion de la nouvelle esthétique. Nul ne serait assez fou pour soutenir que cette dernière conservait l'auguste attrait, la sincérité, la puissance de vie et de foi qui placent notre école du XVe siècle aux cimes de l'histoire de l'art. Mais ne valait-il pas mieux consentir à l'agréable sacrifice d'une cure méridionale et *vivre*, plutôt que de mourir en répétant des formes créées par des maîtres inimitables?

Mieux valait vivre. Lancelot Blondeel pensa sur ce point comme tous ses contemporains. Il fut un adepte fervent de l'art nouveau. On peut se demander comment de telles audaces seraient accueillies au XXe siècle! Elles plaisaient fort à l'entourage de maître Lancelot. Il travailla pour les hôtels de ville, les églises, les corporations, les nobles, les bourgeois. Son amour de la décoration nouvelle s'étalait d'une manière presque agressive dans les fonds dorés et ornementés des bannières de processions qu'on le chargea souvent de peindre et que nous tenons à tort pour des tableaux. Je ne crois pas que l'on permettrait aujourd'hui à des peintres de bannières de présenter des sujets religieux dans des motifs d'architecture ultra-moderne.

*
* *

Originaire de l'échevinage de Poperinghe, Lancelot Blondeel naquit selon toute vraisemblance en 1496. S'il faut en croire son épitaphe, il fut maçon dans sa jeunesse, ce qui expliquerait la truelle ajoutée au chiffre dont il signait ses œuvres. Dès l'année 1519, il était reçu franc-maître dans la Gilde de Saint-Luc à Bruges et je ne vois pas pourquoi M. Weale (1) cherche ailleurs que dans la précocité remarquable de l'artiste la raison de sa rapide entrée dans la Gilde. Nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de Blondeel peintre; disons tout de suite que sa gloire est éclipsée par celle de Blondeel ingénieur et sculpteur. Maître Lancelot fut l'inspirateur du port de Bruges, tel que les ingénieurs modernes l'ont réalisé. « Citoyen actif d'une ville déclinante, il voulut enrayer les néfastes suites de l'ensablement du Zwin par le projet, abandonné faute de ressources, d'une voie navigable à grande section aboutissant à Heyst, avec des canaux ramifiés vers Damme et l'Ecluse (1546) » (2). Sculpteur, Lancelot Blondeel nous a laissé l'une des merveilles de la plastique occidentale : la glorieuse cheminée

(1) Weale James. *Lancelot Blondeel*, de Plancke. Bruges 1908.
(2) Bautier Pierre. *Lancelot Blondeel*. Van Oest 1910.

du Franc. Il semble d'ailleurs que maître Lancelot fut dessinateur de statues (et peut-être modeleur de maquettes) plutôt que sculpteur proprement dit (1).

Il convient, pour indiquer le rôle de Lancelot Blondeel dans notre art et pour compléter notre étude sur les formes nouvelles de l'art flamand au commencement du XVIe siècle, que nous nous arrêtions un instant devant la célèbre *Cheminée* brugeoise. C'est en 1528 que le magistrat du Franc demanda des projets à quelques artistes : Pierre de Maretz, Jacques Dodekin, Guillaume Aerts, François van Kixhem, Lancelot Blondeel. Le choix se fixa, le 10 novembre, sur le projet de Blondeel, exécuté en pierre blanche, d'après les dessins du maître, par Jean Roelants. L'année suivante Lancelot se rendit à Gand, Malines, Bruxelles, pour consulter des ouvriers experts sur les matériaux à employer et prendre avis du célèbre Jean Gossart, lequel reçut 20 livres pour sa consultation. Pour les armoiries disposées sur la cheminée, on suivit les indications du héraut d'armes Toison d'Or, qui dirigea l'exécution des esquisses coloriées de tous les blasons et reçut en remerciement une coupe d'argent doré. De son côté, Blondeel, appelé plusieurs fois auprès du magistrat pour fournir des renseignements sur les travaux projetés, se vit offrir du vin après chaque séance et les scribes qui notent la dépense de ces *kanne wijns* prénomment successivement notre artiste : Lanceloot, Lanchelot, Lanslot, Lanslot. Enfin, au mois d'octobre 1530, la forme du couronnement de la cheminée étant arrêtée, le magistrat s'entretient de l'exécution avec Blondeel et les sculpteurs Beaugrant, Glosenkamp et Rœsch. — On voit avec quel esprit d'ordre, quel souci du détail et quelle déférence à l'égard du « maître de l'œuvre » les autorités brugeoises agirent en cette circonstance.

La cheminée proprement dite, formée de colonnettes de marbre noir, garde des traces de style gothique. Sur le manteau, l'histoire de la chaste Suzanne, sculptée par Guyot de Beaugrant, se déroule dans des architectures *antiques*. Les cinq statues du couronnement représentent Charles-Quint et ses ancêtres maternels et paternels; exécutées en bois et dessinées par Blondeel, elles sont disposées dans un ensemble décoratif tout animé, tout resplendissant des inventions juvéniles de la première Renaissance. On a qualifié de *style plateresque* (2) le système de décoration qui triomphe dans la cheminée du Franc. En réalité, ce *style plateresque* se rencontre plutôt dans les fonds des tableaux de Cornélis, Gossart, van Orley, van Coninxloo, Lancelot Blondeel et consiste en un

(1) A plusieurs moments de sa carrière, il eut l'occasion de fournir des *patrons* de statues : en 1526 celui d'une *Notre-Dame* pour la façade des Halles, en 1529 les modèles des trois statuettes pour les clercs de saint Basile et beaucoup plus tard, en 1542, des patrons pour quelques statues au Greffe criminel. Le maître, en outre, étoffa de couleurs les statues d'un portique élevé devant le Landhuus (1528) ainsi que sept statues qui ornaient la galerie de l'Hôtel du Franc (1535). Rien ne subsiste de ces travaux.

(2) SCHOY. *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*. Mémoires de l'Académie de Belgique. Bruxelles, 1879.

mélange d'ornements « renaissance » empruntés à l'art des orfèvres (d'où le nom *plateresque* du mot espagnol *plateresco*) et d'éléments pris au gothique flamboyant (particulièrement les choux frisés). Les architectes de Brou et en dernier lieu Corneille de Vriendt utilisèrent dans la construction proprement dite ces combinaisons décoratives que popularisèrent les étoffages des fonds de tableaux et sans doute aussi les arcs de triomphe dressés dans les villes flamandes à l'occasion des Joyeuses Entrées princières et des fêtes fastueuses organisées par les Chambres de rhétorique.

Ce terme *plateresque* rattacherait les œuvres de ce style à l'art hispano-arabe. Or, on ne relèvera que de très légères traces d'influences espagnoles dans la cheminée du Franc : l'emploi du bois pour les statues, la multiplication des blasons. Il est vrai que les éléments purement italiens de la décoration : cartels, bases et colonnettes historiées, têtes en profil enfermées dans des guirlandes que portent des amours, ne jouent pas un rôle essentiel. Que faut-il en conclure ? Que Lancelot Blondeel, en choisissant à la fois dans la tradition et parmi les nouveautés, sut créer une œuvre personnelle. Le travail des statues pompeuses autant que celui du précieux décor est admirable. Si la Cheminée du Franc prend trop de place dans la salle qu'elle orne, elle ne matérialise pas moins avec splendeur la haute passion artistique de nos populations à cette époque, et si elle s'évertue (avec succès d'ailleurs) à des corrections classiques — peu familières à notre génie, disent les gens à préjugés — elle ne compte pas moins parmi les chefs-d'œuvre qui mettent Bruges au premier rang des villes d'art.

* * *

La peinture la plus ancienne qui nous soit parvenue de Lancelot Blondeel est le tableau conservé à l'église Saint-Jacques de Bruges : l'*Histoire des saints Cosme et Damien*, exécuté en 1523 pour la corporation des Chirurgiens-Barbiers de Bruges (Fig. CLXXXXII). L'œuvre est disposée en triptyque. Les figures des deux héros apparaissent sur les volets, habillés d'étoffes finement nuancées et dressant dans d'inextricables combinaisons architecturales leurs sveltes silhouettes de gentils damoiseaux. Au centre, dans un cadre non moins compliqué, le supplice des deux saints est représenté par des figurines plus petites. On suppose avec quelque raison que ce triptyque était primitivement une bannière de procession. De là l'importance donnée par le peintre au décor architectonique. Ce dernier est tracé au vernis brun sur fond d'or (1). Nous pou-

(1) N'y a-t-il pas là une réminiscence des ornements dorés si en faveur chez les peintres espagnols de la fin du XVe siècle ?

CLXXXXII. — LANCELOT BLONDEEL

La Légende des saints Cosme et Damien (p. 256)

(*Eglise Saint-Jacques, Bruges*).

CLXXXXIII. — LANCELOT BLONDEEL

La Vierge entre saint Luc et saint Eloi (p. 257)

(*Cathédrale Saint-Sauveur. Bruges*).

vons y voir cette fois un exemple du style plateresque et remarquer, avec M. Bautier, que malgré la multiplicité extrême des détails, ce décor garde un caractère nettement constructif. Il n'y a pas à insister beaucoup sur la valeur picturale de l'œuvre ; celle-ci doit être jugée comme décor. — En 1540, le magistrat de Blankenberghe commanda à Blondeel un *Jugement dernier*, achevé en 1547 et perdu (1). — De l'année 1545 datent deux œuvres de maître Lancelot encore conservées à Bruges : *saint Luc peignant la Vierge* (Musée communal) et la *Vierge entre saint Luc et saint Eloi* (cathédrale de Saint-Sauveur). Le *saint Luc* du Musée est monogrammé et daté. Les personnages sont disposés dans un encadrement ovale lequel est lui-même inscrit dans une sorte de portique rectangulaire. Ce décor est infiniment gracieux et son importance semble indiquer que nous sommes encore une fois en présence d'une bannière corporative. Le système décoratif s'éloigne du genre « plateresque ». Le style mis à la mode par l'adapteur flamand de Vitruve, Pierre Coecke, se substitue aux motifs de l'*Histoire des saints Cosme et Damien*. Les éléments du gothique flamboyant, encore utilisés par les architectes, ont disparu de cette jolie composition ornementale. L'art nouveau, à la faveur des fonds de tableaux, fait un pas de plus. La *Vierge entre saint Luc et saint Eloi* de la cathédrale Saint-Sauveur, est également monogrammée et servit sans doute aussi de bannière (Fig. CLXXXXIII). Les deux grandes figures des saints sont placées à droite et à gauche de la Vierge qui tient l'enfant dans ses bras. Le groupe divin apparaît devant une niche très ornementée qui s'érige sur une sorte d'arc triomphal où pend une guirlande mantegnesque et à travers lequel fuit un paysage de montagnes. Le système décoratif s'apparente à nouveau au style de Coecke, à tel point que M. Weale a relevé une identité complète entre les chapiteaux composites qui surmontent les pilastres du trône de la Vierge et un fragment de la basilique de Nerva « *dessiné par Coecke au 4e livre de son traité publié en 1539, à la page 60* » (2). L'art triomphal de la partie inférieure du « tableau » nous rappelle que, en 1549, à l'occasion de la réception de Philippe, fils de Charles-Quint, « le collège échevinal de Bruges retint Blondeel au salaire de douze livres de gros, afin d'avoir ses con-

(1) Tout fait supposer que l'œuvre était fort importante. On a longtemps attribué à Lancelot Blondeel un *Jugement dernier* du Musée de Berlin aujourd'hui considéré comme une œuvre de Bellegambe.

(2) *Annales de la Société d'Émulation de Bruges 1908*, 4e fasc. — L'*Inventaire archéologique de Gand* (fasc. LIII, novembre 1910) publie un ex-libris manuscrit de Lancelot Blondeel comprenant le monogramme de l'artiste, la truelle qui accompagnait généralement son chiffre et la date 1549. M. Paul Bergmans accompagne cette reproduction de la note suivante : « L'ex-libris reproduit ci-dessous se trouve au bas du dernier feuillet d'un exemplaire de la seconde édition du traité de perspective : *De artificiali perspectiva*, par Jean Pelerin, dit Viator, imprimé à Toul en 1509 (texte latin avec traduction française, en partie en vers). Il est aisé à identifier car il correspond exactement à la signature bien connue du peintre-architecte brugeois Lancelot Blondeel, né à Poperinghe en 1496 et mort à Bruges en 1561. Conçu spécialement au point de vue architectural, le traité de Pelegrin doit avoir été étudié avec amour par Blondeel. Le volume appartint plus tard à J.-F. Vandevelde, de Beveren ; il s'y trouve actuellement ajouté un cahier d'architecture de l'ancienne église des Jésuites de Gand, qui s'élevait rue des Foulons. »

seils quant aux places et aux patrons d'un arc de triomphe à ériger pour congratuler le prince d'Espagne lors de sa Joyeuse-Entrée en ville. » Enfin remarquons aussi (1) que le groupement des figures est très analogue à celui des *saintes conversations* de Giovanni Bellini, et que l'on trouverait difficilement un second exemple de cette disposition parmi les œuvres flamandes du XVIe siècle.

En 1548, Lancelot Blondeel signe une œuvre — un vrai tableau cette fois — que conserve le musée d'Amsterdam : le *Martyre d'un saint* (saint Boniface?). La scène se déroule dans un paysage accidenté où surgissent des ruines antiques rappelant le Colisée. Ces édifices démantelés, envahis par la végétation, s'entourent de collines rocheuses telles que les aimèrent nos *lombardisants* du XVIe siècle. Les personnages sont au premier plan ; un cavalier, à gauche, remet en mémoire la figuration hippique de l'*Adoration des Mages* de Vinci. Le coloris, cette fois, est très fin, et l'artiste harmonise avec bonheur les tons chauds des murailles rouillées et des feuillages d'automne. Au romantisme d'Henricus Bles s'ajoute je ne sais quelle ampleur *romaine*. « Il avait un vrai talent pour peindre des ruines et d'autres sujets d'architecture » dit van Mander de Bondeel. On peut se demander — et les sources italiennes de son esthétique sont assez nombreuses pour autoriser la question, — si maître Lancelot connut l'Italie. MM. Hulin et Waele pensent qu'il la vit tout au début de sa carrière. Le second découvre même chez Blondeel des réminiscences de Raphaël que nous y cherchons en vain... Tout enthousiaste qu'il fût des nouveautés méridionales, Lancelot Blondeel restait cependant l'admirateur sincère des gloires traditionnelles. Nous avons dit naguère avec quel soin, au dire de ses contemporains, il restaura le *Retable de l'Agneau* (2). Scorel et lui furent chargés de nettoyer le divin chef-d'œuvre et s'étant acquittés en toute conscience de leur travail, ils « baisèrent dévotement le retable en plusieurs endroits (3) ». Disons, entre parenthèse, que les paysages de certaines œuvres attribuées à Scorel (le *David tuant Goliath*, notamment, du Musée de Dresde) offrent les plus grandes ressemblances avec les fonds montagneux du tableau de Blondeel, le *Martyre d'un saint*, d'Amsterdam ; et nous pensons bien que malgré tout leur respect pour le polyptyque des van Eyck, Blondeel et Scorel n'ont pas pu s'empêcher d'introduire dans le chef-d'œuvre, d'y glisser — oh ! bien discrètement — un échantillon de leur art de paysagistes. Dans le volet des *Chevaliers du Christ*, au-dessus des hautes roches et par delà le bois où se dresse une sorte de beffroi quadrangulaire, on peut en effet remarquer (étonnons-nous qu'on ne l'ait pas

(1) Avec M. Bautier.
(2) Voir notre chapitre III p. 19.
(3) Van Vaernewyck, *Die Historie van Belgis*, etc.

fait plus tôt) un arrière-plan de montagnes surmontées de castels romantiques. Ce fond est tout à fait dans le goût de notre seizième siècle. Est-il excessif d'y voir un souvenir de la restauration de Blondeel et Scorel ? (1) — De l'année 1550 date une bannière peinte pour les « coffretiers » de Bruxelles et représentant le prince des apôtres, saint Pierre, assis sur un trône d'or. Ce *Saint Pierre* aujourd'hui au musée de Bruxelles, provient de l'église du Sablon. Son attribution à Lancelot Blondeel n'a jamais été contestée ; M. Bautier croit pouvoir rayer l'œuvre du catalogue de maître Lancelot parce que l'ornement architectural fait ici l'office d'un plat décor et a perdu le caractère constructif des décorations de l'*Histoire des saints Cosme et Damien*, du *saint Luc peignant la Vierge*. Le peintre de ce saint Pierre s'est en tout cas inspiré du Dieu le père des frères van Eyck, et si la bannière des coffretiers de Bruxelles est d'un disciple de maître Blondeel, il est certain que dans l'école du maître brugeois si entièrement conquise aux nouveautés méridionales, on gardait le respect de nos maîtres quattrocentistes.

* * *

L'opinion que l'on s'est faite de Blondeel peintre n'est pas très favorable. Il faut reconnaître pourtant que ses figures, d'un dessin élégant, sont toujours vêtues de façon pittoresque et séduisante. De plus nous jugeons le peintre d'après ses bannières corporatives agrémentées d'inventions architecturales. Notre estime pour le « *schilder* » grandit devant le *Martyre* du musée d'Amsterdam. Nous partagerions peut-être l'opinion de Sanderus : « *Lancelotus, pictor brugensis praestantissimus* », si nous connaissions les œuvres perdues du maître, parmi lesquelles M. Waele signale deux compositions d'importance : *une Adoration du saint Nom de Jésus*, peinte pour l'autel des marchands gênois dans l'église des Frères Mineurs (et que l'auteur de la *Flandria illustrata* tenait pour le chef-d'œuvre du *pictor praestantissimus*), et une composition montrant Enée et Anchise quittant Troie en flammes et à laquelle Guicciardini fait peut-être allusion lorsqu'il mentionne Blondeel comme « merveilleux à représenter par la peinture un feu au vif et naturel, tel que fut le saccagement et embrazement de Troye. » — On a perdu toute trace aussi de deux bannières exécutées par maître Blondeel pour les rhétoriciens de Bruges.

(1) Nous pensons aussi que les petits personnages du XVIIe siècle dont nous avons relevé la présence dans le *Baptême du Christ* de Gérard David, sont le souvenir d'une restauration.

A qui faut-il attribuer le beau tableau : *Scènes de la Vie de la Vierge*, placé dans le déambulatoire de la cathédrale de Tournai (Fig. CLXXXXIV)? M. Friedländer le déclare des dernières années de Blondeel; M. Hymans y voit une œuvre de Pierre Coecke. A première vue, la Madone rappelle celle du tableau de Saint-Sauveur signé par Blondeel en 1545; même type, mêmes vêtements avec draperie *en cordes*. L'arcade où trône la Vierge s'élève sur un arc triomphal à travers lequel on aperçoit un paysage romantique, — et cette disposition est semblable à celle du même tableau de Saint-Sauveur. Mais l'exécution est très supérieure et le décor affecte un caractère plus classique. Sont-ce là des raisons suffisantes pour attribuer l'œuvre à Pierre Coecke? Nous ne le croyons pas. Nous avions un instant pensé à Corneille van Coninxloo à cause des délicieux angelots peints à droite et à gauche de la Madone, mais, tout compte fait, nous pensons que, jusqu'à plus ample informé, il faut voir dans ces *Scènes de la Vie de la Vierge* l'une des meilleures peintures de Blondeel.

*
* *

Peut-être trouvera-t-on que nous avons parlé avec quelque excès du dessinateur de la Cheminée du Franc. Nous ne voulons point dissimuler l'intérêt que nous portons à plusieurs d'entre ces artistes *multiformes* des débuts de XVIme siècle et l'on peut tenir *Lancelotus* pour l'un des plus curieux et des plus remarquablement doués. Le puissant artiste dessina de nombreux cartons de tapisseries destinées à l'hôtel de ville de Bruges (1523), à la salle échevinale du Franc (1528 et 1544), à la demeure de messire Louis de Vallée, dit Passay, commandeur des Flandres à Slype (1534). Il dessina également des cartons de vitraux pour la salle des échevins à l'Hôtel de Ville. Le maître alla jusqu'à exécuter des patrons de chandeliers pour l'église du Saint-Sang et le modèle d'un « tref » en métal pour l'église de Saint-Gilles. Il collabora à des décorations de fêtes, comme nous l'avons vu plus haut. En 1527 il accepta de vernir un tableau qui se trouvait à l'hôtel de ville et d'en décorer le cadre; en 1528 il expertisa un *Jugement dernier* qui se trouvait dans la salle échevinale du Franc. Sans doute approuvait-il le mot de Léonard de Vinci : « Le peintre doit-être universel! *Essere universale.* »

La biographie de Lancelot Blondeel nous apprend que nous ne pouvons sauver l'architecture et toutes les branches du décor de leur actuel marasme qu'en rendant les monuments aux artistes, qu'en replaçant les *créateurs* à la tête des industries artistiques. Que le bon Lancelot Blondeel nous pardonne d'avoir tant parlé d'art

CLXXXXIV. — LANCELOT BLONDEEL (?)

Scènes de la vie de la Vierge (p. 260)

(*Cathédrale de Tournai*).

moderne à son propos. Son ombre, nous l'espérons, n'en sera point troublée. Il suffit que l'excellent maître ait eu quelques tracas de son vivant, — car il en connut, étant négligent et généreux. Il dut comparaître devant la justice pour avoir oublié de payer une vache qu'il avait achetée au marché !

Mort le 4 mars 1561 et enterré à l'église de Saint-Gilles, sa tombe fut ornée d'une inscription composée par le poète Edouard de Dene. La voici :

Ci-gît la chair *('t vleesch)* de Lancelot Blondeel,
Autrefois ouvrier maçon, devenu depuis grand peintre,
Pur imitateur en peinture du pinceau d'Apelles,
Très entendu dans l'architecture.
Il vécut 65 ans entiers sous le harnais du monde.
Le 4 mars il goûta l'amertume de la mort,
Quand on écrivait 1560.
Il a pris les devants, nous devons tous le suivre,
Tout ce qui a reçu la vie doit certes mourir une fois,
Dieu éclaire son âme dans le Christ ;
Qu'elle puisse ressusciter pour son salut.
Délivrée de toute peine.

XXXV

Pierre Coecke.

« La ville d'Alost, dit Van Mander, n'a point à baisser pavillon devant les autres villes qui se glorifient de leur renommée artistique et se vantent d'avoir produit des peintres célèbres, ayant elle-même donné le jour à l'artificieux et savant Pierre Coecke, et l'ayant compté parmi ses citoyens » (1). Pierre Cock ou Coeke *alias* van Aelst, Alslot ou Aloost, peintre, sculpteur, « architecteur », décorateur, dessinateur de cartons de tapisseries et de vitraux, imprimeur et écrivain, naquit en effet à Alost en 1502 ou 1507. Artiste universel à la manière des maîtres de la haute Renaissance, sorte d'émule brabançon de Lancelot Blondeel, Coecke fut l'un des plus ardents propagateurs du nouveau style dans les Pays-Bas; et par une véritable ironie du destin ce maître épris des élégances méridionales, cet érudit versé dans la science vitruvienne, cet italianisant combatif eut pour élève et gendre le peintre des paysans, Pierre Bruegel.

* * *

Pierre Coecke fut l'élève de Bernard van Orley de 1517 à 1521. Il fit ensuite le voyage d'Italie et entra dans la gilde d'Anvers en 1527 après des séjours à Alost

(1) Livre des peintres. Trad. Hymans, p. 23, livre 1.

et à Bruxelles ; dans cette dernière ville il avait épousé une belle-sœur de Gillis van Conincxloo, Anna van Dornicke. Devenu veuf après l'année 1528, il se lia avec une certaine Antonie van Sant qui lui donna deux fils, baptisés comme bâtards. Non seulement il n'épousa point Antonie, mais il la quitta pour accomplir un grand voyage. Pierre Coecke se rendit à Constantinople, envoyé probablement par un de nos grands lisseurs, avec mission d'étudier la technique des tapis orientaux au point de vue du coloris. Il profita de son séjour sur les rives du Bosphore pour apprendre le turc, dessiner des types populaires et étudier les mœurs de ses modèles. Le sultan Soliman fut enchanté des travaux du maître flamand et se laissa même « pourtraire » d'après nature. L'aventure turque de Pierre Coecke rappelle beaucoup, on le voit, celle de Gentile Bellini. Les dessins que le maître alostois rapporta de Turquie furent publiés après sa mort sous ce titre : « Les mœurs et fachons de faire de Turcz avecq les Régions y appartenantes ont esté au vif contrefaictez par Pierre Coeck d'Alost luy estant en Turquie, l'an de Jesu-Christ M. D. 33, lequel aussi de sa main propre à pourtraict ces figures duysantes à l'impression d'ycelles. » Van Mander décrit ce recueil avec un certain pittoresque : « On y voit d'abord, dit-il, comment l'empereur des Turcs a coutume de chevaucher avec sa garde de janissaires et sa suite. Deuxièmement une noce turque et la manière dont la mariée est conduite et escortée de musiciens, etc. Troisièmement la façon dont les Turcs procèdent à l'enterrement de leurs morts hors la ville. Quatrièmement la fête de la nouvelle lune. Cinquièmement la manière dont les Turcs prennent leur repas. Sixièmement comment ils voyagent. Septièmement la façon dont ils se comportent à la guerre. » Et le chroniqueur du *Schilderboek* ajoute : « Il (Coecke) s'est représenté lui-même dans le septième morceau de la suite, costumé en Turc et tenant un arc. Il montre du doigt un personnage, placé près de lui, et qui tient une longue lame pourvue d'une flamme ». — Mais en réalité le peintre alostois figure dans la première planche.

En 1534, nous retrouvons Coecke à Anvers, occupé à exécuter les célèbres géants de la ville ; sur le socle de son Antigonus il inscrit fièrement son nom et son titre : *Pet. van Aelst. pict. Imp. Carol. V. fecit Ao MDXXXIIII.* Mais bientôt le maître quitte à nouveau Anvers et en mai 1535, il fait voile avec la flotte de son maître Charles-Quint, de Barcelone à Tunis. Selon toute probabilité il assista le 21 juillet à la prise de cette dernière ville. Ce n'est point lui toutefois qui eut l'honneur de dessiner les cartons des tapisseries par lesquelles Charles-Quint voulut commémorer la conquête de Tunis, mais un autre peintre de l'empereur, Jan Vermeyen. Il est probable que van Aelst s'arrêta à Lisbonne à l'aller ou au retour. Le musée de l'Ermitage possède de lui deux dessins pour vitraux, montrant l'un les portraits du roi Jean III de Portugal

(1502-1557) et de la reine Catherine avec saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, l'autre le portrait de don Antoine de Portugal, prieur de Crato, agenouillé devant Marie et saint Antoine. Ces projets furent probablement exécutés pour l'abbaye d'Alcobaça au Portugal. Faut-il supposer que Pierre Coecke garda longtemps des admirateurs à Lisbonne comme semblerait le faire croire une note relevée par M. van den Branden dans un vieux catalogue? Le 30 janvier 1585, le peintre Ambrosius Bosschaert et sa femme Joanna de Moras déclarèrent qu'au mois d'avril de l'année précédente, Simon Simons avait acheté de Daniel de Villers à Anvers un précieux retable de maître Peeter van Aelst, représentant la *Déposition de Croix*, avec la *Chute des Réprouvés* et la *Résurrection* sur les volets, et la *Conversion de saint Pierre* à l'extérieur, lequel Daniel prénommé reçut l'ordre d'envoyer le dit retable à Lisbonne.

Revenu à Anvers, notre peintre nomade épousa en secondes noces la miniaturiste Maria Verhulst, de Malines, appelée également Maria Bessemers. Elle lui donna trois enfants, dont une fille, Maria, laquelle devait épouser Pierre Bruegel.

En 1537, Pierre Coecke, est doyen de la Gilde d'Anvers et la même année il dessine un vitrail pour la chapelle Saint-Nicolas de l'église Notre-Dame. L'année 1539 fut glorieuse pour notre artiste; c'est celle en effet où il publia ses *Inventions de Colonnes*, etc., d'après Vitruve, et sa traduction flamande de Serlio : *Règles générales de l'architecture sur les cinq manières d'édifices à savoir Tuscan, Dorique, Ionique, Corinthien et Composite. (Regelen der architecture op de vyve manieren van edificien, te weten, Tuscana, Dorica, Jonica, Corinthia en de Composita.)* Ces publications de Coecke furent pour les Pays-Bas, et en général pour les régions germaniques, ce que l'œuvre de fra Colonna fut pour la France. Guicciardini insiste sur ce mérite du maître alostois et la traduction française de la célèbre *Description des Pays-Bas* dit notamment : « Pierre Coecke d'Alost, bon peintre, subtil inventeur et traçeur de patrons pour faire tapisseries, et auquel on attribue l'honneur d'avoir porté par deça la maîtrise et vrai practique d'architecture et qui, outre ce, a traduit les œuvres insignes de Sébastien Serlio Bolonois en langue teutonne : en quoi on tient qu'il a fait un grand bien et service à sa patrie ». Nous avons vu à quel point des artistes comme Lancelot Blondeel surent tirer parti de l'érudition de Coecke. En architecture, le traducteur de Serlio fut moins un constructeur qu'un théoricien et un décorateur; on lui attribue à Anvers la belle cheminée de la salle des échevins à l'hôtel de ville et il est prouvé qu'il travailla en 1558 à l'embellissement du palais d'un riche patricien appelé Moelnere, demeure dont il existe encore quelques vestiges, conservés au musée archéologique d'Anvers. Dessinateur éminent, doué, semble-t-il, d'une vive imagination et d'un esprit des plus ingénieux, Pierre Coecke devait naturellement devenir un maître du décor. Les services

qu'il rendit aux lisseurs flamands furent considérables ; on suppose que la somme de 12 f. et 10 sch. qui lui fut donnée en 1591 par le magistrat d'Anvers, en reconnaissance de son activité artistique, le récompensa des progrès qu'il fit accomplir à l'art de nos « tapitsiers ». A propos des dessins de l'*Histoire de David* et de la *Bataille de Pavie* (collection Crozat), destinés sans doute à être interprétés en tapisserie, le rédacteur du catalogue (Mariette) estime que « ces dessins de Pierre Koch d'Alost sont aussi beaux que ceux de Giorgione et exécutés avec beaucoup plus d'énergie »...

Les talents du grand décorateur s'exercèrent encore à l'occasion de la réception faite en 1549 par la ville d'Anvers à Charles-Quint et à son fils Philippe. Pierre Coecke fut chargé de dessiner les arcs de triomphe et de diriger la décoration de la ville. Deux cent trente-trois artistes l'aidèrent à réaliser ses conceptions. Ce fut un événement dans l'histoire de l'art public et d'une importance telle que pour en voir renaître les fastes, il fallut attendre la décoration conçue par Rubens pour la Joyeuse Entrée à Anvers du Cardinal-Infant Ferdinand. Pierre Coecke, donnant un exemple qui fut suivi par Rubens également, publia en 1550, tous les dessins de ses arcs de triomphe, théâtres, motifs de fêtes, sous le titre : « *De zeer wonderlijke, schoone, triumphelijcke Incomspte van den Hooghmojenden Prince Philips etc.* » Son géant Antigonus joua un rôle important dans les fêtes de 1549. On le plaça entre deux colonnes hautes de soixante-sept pieds et il salua les princes au passage.

Voici quelques autres dates et faits de la carrière de Pierre Coecke. En 1528, peu de temps avant son départ pour la Turquie, il avait chez lui un élève du nom de Willem van Breda. En 1539 on cite comme travaillant chez lui Colyn van Nieucastel appelé Lucidel ou Neuchatel. En 1540 (10 novembre) le maître assiste comme témoin à la lecture du testament du peintre Josse van Clève. Il vécut encore pendant une dizaine d'années. Van Mander dit qu'il mourut à Anvers ; d'après Sweertius le maître décéda à Bruxelles. Mais les deux chroniqueurs sont d'accord sur l'année de la mort : 1550.

*
* *

Aucune œuvre de peinture ne peut être attribuée avec certitude à Pierre Coecke et il arrive même une aventure assez singulière à ce maître. Tandis que la critique s'ingénie généralement à identifier avec des personnalités déterminées les auteurs des œuvres cataloguées sous un nom conventionnel, voici que les quelques peintures qui étaient attribuées au peintre alostois lui sont enlevées pour devenir la propriété d'un « maître des Saintes Cènes ». Il existe dans l'œuvre de Goltzius une gravure repré-

CLXXXXV. — LE MAITRE DES SAINTES CENES (PIERRE COECKE ?)

La Cene (p. 267).

(Musée de Bruxelles)

CLXXXXVI. — LE MAITRE DES SAINTES CÈNES (PIERRE COECKE?)

La Femme adultère (p. 267)

(*Musée de Gand*).

tant la *Cène* et portant sur certains exemplaires les mots : *Pierre Van Aelst, invenit.* Or cette composition reproduit en sens inverse un petit tableau du Musée de Bruxelles qu'on songea tout naturellement à attribuer à Pierre Coecke, d'autant plus que d'anciennes sources signalent comme existant en 1544, à Anvers, chez Pierre Lizaert, une *Cène des Apôtres* ainsi qu'une *Vierge* et un *Saint Jérôme*, de la main de Pierre Coecke. La petite *Cène* du musée de Bruxelles (Fig. CLXXXXV) est d'une facture très soignée, assez lisse; le dessin de certaines figures a beaucoup d'ampleur notamment dans les draperies. Il existe plusieurs versions datées de cette œuvre au musée de Liége (1530), de Bruxelles (1531), dans la collection de Sir F. Cook, à Richmond (1531) et au musée de Nuremberg, toutes quatre du même peintre et de petites dimensions. Une variante plus grande et antérieure (1527) appartient au duc de Ruthland. Elle ne semble pas de la même main, ce qui contrarie l'attribution de toute la série à Pierre Coecke et détermine la naissance d'un « maître des Saintes Cènes ». — Dans le cycle des œuvres de cette nouvelle... entité, on fait entrer un fragment d'une *Adoration des Mages* conservé au musée de Gand et un tableau, daté de 1540, la *Femme Adultère*, même musée (1) (Fig. CLXXXXVI). Cette dernière œuvre montre le Christ pliant le genoux droit, et encadré d'une colonnade d'un caractère déjà très classique; une baie cintrée dans le fond est garnie d'une guirlande de verdure soutenue par des *amorini*. Les vieillards devisant à gauche ont quelque parenté physionomique avec certains apôtres de la *Cène* de 1531. Toutefois cette *Femme adultère* n'a point les finesses d'exécution du tableau de Bruxelles.

M. Hymans attribue également à ce maître — qu'il n'hésite point pour sa part à idendifier avec Pierre Coecke, — les *Scènes de la Vie de la Vierge* de la Cathédrale de Tournai (que nous avons mentionnées au chapitre précédent) et, par analogie, un tableau entré récemment au musée de Bruxelles, assez médiocrement peint et qui représente la *Sainte Cène*, dans un médaillon qu'entoure un portique. Mais sur cette dernière œuvre on a découvert le monogramme I. S., ce qui fait prononcer le nom de Jean Scorel. — Ajoutons que les rédacteurs du catalogue du musée de Gand (édition de 1909) attribuent au « maître des Cènes » une série d'*Adorations des Mages* et croient pouvoir désigner comme le chef-d'œuvre de cet anonyme un tableau de Glascow : *Jésus prenant congé de sa mère.*

*
* *

(1) Pour ce dernier tableau cf. H. Hymans (*Le Livre des Peintres*) t. I, p. 190.

Van Mander termine sa biographie de Pierre Coeke par les remarques suivantes : « Pierre a produit beaucoup d'œuvres : retables, tableaux et portraits. Il a été peintre de Sa Majesté Impériale Charles-Quint, au service duquel il est mort à Anvers vers 1550 ; sa veuve Maeyken Verhulst publia ses livres d'architecture en 1553. — Paul van Aelst, fils naturel de Pierre Coecke (1), a copié avec un talent particulier les œuvres de Jean Mabuse et peint aussi très bien des verres avec des fleurs. Il a demeuré à Anvers et y est mort. Sa veuve épousa Gilles van Conincxloo ».

(1) Et d'Antonie van der Sant.

CLXXXXVII. — CORNEILLE METSYS

La Paysanne jalouse (p. 269)

(Collection Camberlyn d'Amougies, Bruxelles).

CLXXXXVIII. — CORNEILLE METSYS
Saint Jérôme (p. 269)
(*Musée d'Anvers*).

XXXVI

Corneille et Jean Metsys.

Corneille Metsys, peintre et graveur, naquit à Anvers en 1511 et y mourut en 1580. Pour les uns il est fils, pour les autres neveu de Quentin Metsys. Reçu franc-maître de la Gilde d'Anvers en 1531, il peignit un grand nombre de tableaux religieux, de paysages, de scènes de genre. Il se serait rendu en Italie avec son frère (?) Jean Metsys, et y aurait perdu toute son originalité (!) en exécutant de médiocres gravures d'après Raphaël. Ce voyage se serait accompli vers l'année 1562, alors que Corneille Metsys avait 50 ans. Il est très probable que le Corneille qui se rendit à ce moment en Italie était le fils ou le neveu du peintre-graveur né en 1511. De ce dernier nous n'avons conservé que quatre œuvres : *Un Retour de l'Enfant prodigue* au Rijksmuseum d'Amsterdam, daté 1538, un petit *Paysage avec figures* au musée de Berlin, monogrammé C.M.E. (les trois lettres entrelacées) et daté de 1543, un petit tableau satirique la *Paysanne jalouse* (collection Camberlyn d'Amougies, Bruxelles, monogrammé et daté 1549) où l'artiste apparaît comme un précurseur de Bruegel l'Ancien (Fig. CLXXXXVII), — enfin un *Saint Jérôme* au musée d'Anvers monogrammé et daté 1547 (Fig. CLXXXXVIII). Nous ne trouvons pas du tout que le paysage de cette dernière œuvre soit, comme le dit le rédacteur du catalogue « fortement apparenté avec ceux de Quentin ». Très minutieusement exécuté, avec des collines bleuâtres dans les lointains, le paysage de Corneille fait surtout songer aux fonds de l'un des peintres du groupe Bles, de celui qui peignit la *Prédication de saint Jean* du musée de Bruxelles. Mêmes caractères et mêmes constructions dans l'*Enfant prodigue* d'Amsterdam.

Pour juger du talent de Jean Metsys, nous sommes moins dépourvus. Il avait sans doute conquis une réputation plus grande que celle de Corneille, car Van Mander, qui ne fait point mention de celui-ci, signale Jean en ces termes : « Quentin eut un fils, Jean Metsys, bon peintre et de la main duquel il y a, à Amsterdam, à *l'Aiguière*, un petit tableau de *Changeurs* qui comptent leur argent. Il y a de lui en outre, à Anvers, et ailleurs encore, un certain nombre d'œuvres (1) ». Jean Metsys est un maître à personnalité très caractérisée ; il peut même être considéré comme un précurseur de notre XVIIme siècle. On le sent impatient de se dégager des derniers liens gothiques ; sa prédilection pour les nus est sensible et c'est avec un grand charme et une élégance très rare dans notre école (et où pour notre part nous croyons démêler une influence directe de l'école de Fontainebleau) que Jean Metsys peint les Bethsabées, les Vénus, les Suzannes. Sa couleur est pâle, anémiée et c'est ce qui éloigne en général les amateurs de sa peinture; mais, chose curieuse, Jean Metsys sous ce rapport semble plutôt victime de l'enseignement traditionnel; peut-être est-ce à l'usage de la *tempera* (encore employée par son père) qu'il faut attribuer ses tonalités souvent blafardes. Pour tout le reste, — sujets, types, décors, etc. — Jean Metsys tient à se montrer de son temps et même à s'afficher un peu comme un *ultra*. Ses grâces primaticiennes disent assez jusqu'où va son italianisme. Le vent qui souffle sur les esprits l'exalte plus qu'un autre ; comme Reymerswaele, autre disciple de son père, ses goûts de satiriste l'entraînent à l'hérésie. On peut lui supposer une existence sans cesse agitée par des rêveries morales et sociales très nuisibles au développement complet de ses rares facultés de peintre lyrique. Il mourut très misérable. Sa figure artistique mérite notre attention et c'est très injustement qu'elle est restée jusqu'à ce jour à l'arrière-plan des préoccupations de la critique.

Il naquit à Anvers en 1509 et y mourut en 1575 ou 1580. Reçu franc maître en 1531, il avait pour élève en 1536 un certain Frans van Tuylt, parent sans doute de sa femme Anna van Tuylt. En 1537 nous rencontrons le premier tableau signé de Jean Metsys, un *Saint Jérôme* conservé au musée de Vienne. En 1543 un autre peintre, Frans de Witte, est signalé comme étant son élève. L'année suivante Jean Metsys est banni pour ses opinions religieuses et ce n'est, semble-t-il, qu'en l'année 1558 qu'il put rentrer à Anvers. On ne sait où il passa cette longue période d'exil et nous ne possédons de lui aucun tableau daté pendant ces quatorze années. Son retour dans la ville natale réveilla probablement ses ardeurs artistiques car dès lors, et pendant une dizaine d'années, ses productions signées et datées se multiplient sans arrêt. Le petit tableau du musée d'Anvers *l'Hospitalité refusée à la*

(1) Hymans, *Le Livres des Peintres*, t. 1, p. 161.

CLXXXXIX. — JEAN METSYS

L'Hospitalité refusée à la sainte Vierge et à saint Joseph (p. 271)

(Musée d'Anvers.)

CC. JEAN METSYS

Suzanne et les deux Vieillards (p. 271)

(*Musée de Bruxelles*).

sainte Vierge et à saint Joseph (1558) ouvre la série. C'est une très jolie scène de genre où l'on voit Joseph et Marie, en costumes antiques, arrêtés devant une hôtellerie très flamande (Fig. CLXXXXIX). Puis vient en 1561 l'admirable *Vénus* du musée de Stockholm, morceau d'une distinction accomplie, — malheureusement placé trop haut pour qu'on en puisse bien juger. De 1562 date le tableau du Louvre, *David et Bethsabée* et de 1563 une première version de *Loth et ses filles*, sujet que Jean Metsys devait traiter magistralement deux ans plus tard. En 1564 il signe un tableau de genre : la *Joyeuse compagnie* aujourd'hui au musée de Vienne et une *Guérison de Tobie* (musée d'Anvers) où il trouve l'occasion de peindre, derrière l'archange Raphaël, une de ces jeunes femmes, au type primaticien qu'on remarque dans un grand nombre de ses tableaux et notamment dans ses deux belles compositions du musée de Bruxelles : *Loth et ses filles*, *Suzanne et les deux vieillards*, exécutés en 1565.

A voir le nombre de tableaux que Jean Metsys peignit dans le courant de cette dernière année on peut se faire une idée de sa grande fécondité : un *Saint Paul* conservé à Schleisheim, un *Prophète Elie* conservé à Carlsruhe, datent également de 1565. Les deux importants tableaux de Bruxelles témoignent avec netteté des faiblesses et des mérites de Jean Metsys. Que reste-t-il ici de l'art paternel? Rien, si ce n'est peut-être un reflet profane du charme exquis que le peintre de la *Légende de sainte Anne* mettait en ses claires saintes femmes. Les filles de Loth sont de séduisantes personnes qui font penser à certaines beautés contemporaines de la Cour de France (et c'est pourquoi aussi les œuvres de Jean Metsys rappellent à la mémoire les types féminins de l'école de Fontainebleau). Mais par malheur, la gamme colorée est peu agréable; les chairs féminines sont d'une blancheur trop crue. Il y a dans l'œuvre une volupté que les maîtres flamands n'avaient point obtenue ou cherchée jusqu'alors, mais qui tout de même reste sèche, à cause du coloris monotone et aussi de certaines maladresses de formes. Ce souci d'expression nouvelle s'accentue dans le tableau : *Suzanne et les Vieillards* (Fig. CC). Le même idéal féminin reparaît, un peu alourdi d'ailleurs. Mais quelle poésie et quelle fantaisie délicieuse dans le décor! Jamais nos paysagistes n'avaient connu un tel lyrisme. Dans les *Filles de Loth*, les lointains évoquent des régions vaguement orientales où se dressent des ruines romaines, notamment une sorte de Colisée. Dans *Suzanne et les Vieillards* voici des villas italiennes dispersées dans la verdure sombre, et même l'impression qui finalement se dégage de ses constructions de marbre, de ces cyprès, de ces fontaines a, si je puis dire, quelque chose de « pamphilien ». Assurément la villa Pamphili n'existait pas. Jean Metsys en aura vu les « ancêtres » et c'est *con amore* qu'il raconte ici les souvenirs qu'il en garda (1).

(1) Ces villas ne seraient-elles pas plutôt vénitiennes? Un rapprochement serait à établir avec les constructions qui enrichissent les paysages d'Altdorper.

Ces deux tableaux couronnèrent la carrière de « Joannès Massiis » — c'est ainsi qu'il signait généralement. Parmi les œuvres dues à son pinceau et qui ne portent point de date, nous pouvons mentionner encore une *Madone* de l'église Saint-Jacques d'Anvers, une *Sainte Famille* de la collection du vicomte de Ruffo Bonneval (Bruxelles) une *Judith* de la collection Dannat à Paris. « Morceau de grand style, disait M. Hymans au sujet de cette dernière œuvre, non seulement un des plus beaux de son auteur, mais un des plus remarquables d'une période de l'art flamand jugé par quelques critiques avec une sévérité presque excessive. Le morceau est signé sur la lame du glaive de l'héroïne biblique. Nous nous sommes demandé, en considérant cette peinture, si, en dernière analyse, Jean Metsys ne serait pas l'auteur de la fameuse *Bethsabée* à Stuttgart. » La dernière œuvre datée du maître est au Musée de Stockholm et représente un *Vieillard entre une jeune femme et une entremetteuse*. Elle est datée 1564. Nous avons rencontré un sujet de ce genre en terminant la biographie de Quentin Metsys. Il existe aussi au musée d'Anvers une *Jeune courtisane* attribuée à Jean Metsys; elle doit être des débuts de l'artiste; cette fille folle est une belle flamande et quand Jean Metsys la peignit, il ignorait les séductions des coquettes de France et d'Italie.

En 1569 maître Joannès avait un élève du nom d'Olivier de Cuyper et le 8 août 1575, le fils du grand Metsys mourait pauvrement à Anvers. Né l'année où son père signait la *Légende de sainte Anne*, il disparaissait deux ans avant la naissance de Rubens. Ses œuvres et sa carrière étudiées avec soin révéleraient l'immense effort accompli durant un demi siècle par l'école flamande pour franchir la distance qui sépare le réalisme mystique de nos quattrocentistes, des sensualités lyriques de notre école anversoise. — Le fils aîné de Jean Metsys, Frans, fut orfèvre; un autre fils, Quentin II, fut peintre et mourut vraisemblablement à Francfort.

(1) Hymans, H. *L'exposition des primitifs flamands à Bruges. Gazette des Beaux-Arts*. Paris. XXVIII, 3e période.

XXXVII

Marinus van Reymerswaele.

Nous connaissons mal la biographie de cet artiste. Carel van Mander nous apprend qu'il était Zélandais et cite de lui *eenen Tollenaer* (employé de l'accise) *wel geordineert en fraey gedaen* (bien ordonné et fraîchement peint). Vasari l'appelle *Marino di Siressa* et Guicciardini *Marino de Sirezsea* (Zierikzee). Il est probable que Marinus naquit à Reimerswael, ville du Sud Beveland (Escaut oriental) engloutie par la mer avec une grande partie de l'île. M. H. Hymans propose d'identifier l'artiste avec Moryn Claessone Zeelander, inscrit en 1509 comme apprenti chez Symon van Dale, verrier à Anvers; il est à remarquer que précisément un Claes van Zierikzee avait été nommé franc maître à Anvers en 1475 (1). En tout cas Marinus van Reymerswaele s'est sûrement formé dans un atelier anversois; il a exploité, avec un talent très personnel, la voie ouverte par Quentin Metsys aux peintres de genre. Il n'est point prouvé toutefois que Marinus fut l'élève du peintre de la *Légende de sainte Anne*, encore que toutes ses œuvres le montrent en quelque sorte hanté par les types et les sujets familiers de maître Quentin; la plupart de ses tableaux sont en effet de simples répétitions de sujets traités par Metsys : *le Changeur*, le *saint Jérôme*. La première œuvre datée de Marinus est de 1521. En 1566, l'artiste se serait com-

(1) Cf. Catalogue du musée de Gand. Dernière édition.

promis avec les iconoclastes de Middelbourg; il fut condamné le 25 juin 1567 à la pénitence publique et exilé pendant dix ans. Il devait avoir une soixantaine d'années au moment de cette condamnation.

On conserve des œuvres de Reymerswaele à Dresde, Florence, Gand, Anvers, Louvain, Munich, Copenhague, Rome, Vienne; à Berlin, un *saint Jérôme* remarquable; à la National Gallery, *Deux Avares* (1).

Le rédacteur du catalogue de Gand (éd. 1909) signale avec raison le maniérisme calligraphique de Marinus, l'outrance de sa personnalité et ses vrais dons de coloriste. A ce dernier point de vue il faut surtout mentionner la *Vierge avec l'enfant* du musée du Prado, l'une des meilleures œuvres de Reymerswaele (1423). Le tableau du musée de Gand : *la Conversion de saint Mathieu* porte la date du 14 mai 1536 (Fig. CCI). Le Christ avec ses cheveux noirs et plats, son visage aux tons blafards, son front étroit, son nez pincé; saint Mathieu aux chairs plus rougeaudes, sont des types qu'affectionne Marinus. Le disciple (?) qui compte ses écus à côté de Jésus tranche par le caractère israélite de sa physionomie. D'autres compagnons de Jésus rappellent les profils caricaturaux de Léonard de Vinci. Marinus a souvent traité *la Conversion de saint Mathieu*. La plus belle version de ce sujet est celle qui fait partie de la galerie de Lord Northbrook. Il se peut que pour le tableau de Gand, Marinus ait été aidé de ses élèves.

Une faible réplique de cette *Conversion* se voit au musée d'Anvers lequel possède une œuvre authentique de Marinus : *les Comptables de l'Accise* (Fig. CCII). Deux compères sont aux prises avec un énorme registre. Celui du premier plan, coiffé d'un *liripipion* fanfreluché, vêtu d'une houppelande bleuâtre, semble inscrire des annotations ; l'autre, coiffé d'un chaperon vert, se penche sur l'épaule du premier et nous fixe d'un regard aigu de vrai drôle. La couleur est très lisse, comme dans le tableau de Gand; dans les mains les ombres sont traitées au moyen de hachures ainsi que le faisait encore parfois Quentin Metsys. L'œuvre, tout en faisant songer immédiatement aux peintures de genre de maître Quentin, nous renseigne à suffisance sur la manière à la fois sèche, pointue dirais-je volontiers, mièvre et pourtant très populaire de celui que Van Mander appelle le *constighen schilder Marijn van Romerswalen oft Marijn de Seen* (2).

(1) A Louvain, dans la collection de Becker un *saint Jérôme* daté 1541. Un autre *saint Jérôme* de l'atelier de Reymerswaele est conservé dans la chapelle des Sœurs noires de Bruges.

(2) Dans notre chapitre XXV, p. 199, nous avons signalé déjà les emprunts que Marinus Reymerswaele (nous imprimions à tort *Roymerswael*) fit à Quentin Metsys; nous indiquions parmi les œuvres attribuées à Quentin et qu'il convenait de rendre soit à son fils Jean, soit à Marinus, le *Banquier et sa femme* du Louvre. D'après M. de Mély, cette œuvre serait de Corneille de la Chapelle (van der Capelle) que l'on identifia jadis avec Corneille de Lyon, le grand portraitiste.

CCI. — MARINUS VAN REYMERSWAELE

La Conversion de saint Mathieu (p. 274)

(*Musée de Gand*).

CCII. — MARINUS VAN REYMERSWAELE
Les Comptables de l'accise. (p. 274)
(*Musée d'Anvers*).

CCIII. — SUCCESSEUR DE JÉRÔME BOSCH

Le Jugement dernier (p. 275)

(*Musée de Bruxelles*).

XXXVIII

Jan Mandyn.

Le musée de Bruxelles possède depuis l'année 1909 un tableau néerlandais du milieu du XVIe siècle, représentant le *Jugement dernier* (Fig. CCIII). C'est un bon spécimen de cette école, très nombreuse, qui perpétuait l'art et les sujets de Jérôme Bosch et comptait, de toute évidence, quelques faussaires de marque (1). Nous sommes ici en présence non d'un pastiche, mais d'une interprétation libre et l'auteur n'a point cherché à imiter la technique du peintre de Bois-le-Duc pour donner le change aux amateurs. Sa facture n'est pas très soignée, mais son coloris est brillant, varié et très libre. Ce *Jugement* est une page intermédiaire entre le *Chariot de Foin* de Jérôme Bosch et la *Chute des Anges rebelles* de Bruegel l'Ancien.

La critique n'a pas encore tenté de cataloguer ce tableau sous le nom de tel ou tel peintre boschien. Nous n'avons aucune attribution à proposer; nous voulons simplement, à propos de ce tableau, rappeler le nom et la célébrité d'un peintre né à Harlem vers 1500 et mort à Anvers vers 1560, Jan Mandyn, dont il a été dit : « Circa ea tempore celebris pictor Joh. Mandin fuit, qui ad imitationem Hieron. Bosch pro more habebat, Lamias, Striges volatiles, Lemures nocturnas, et Daemonum monstrosas facies pingere ingenioso pencillo et plane poetico : Is Antwerpiæ, tanto in honore fuit propter artem, ut pub. salario a Civitate donatus fuerit, magno nominis sui

(1) Voir notre chapitre XXIV.

honestamento : obiit Antwerpiæ » (1). On voit que les Flamands étaient aussi friands que les Espagnols des sujets boschiens et qu'ils allaient jusqu'à encourager officiellement les pasticheurs du « peintre des cauchemars ». Jan Mandyn séjourna à Anvers de 1530 à 1557; il y eut pour élèves Gillis, Mostaert et Barth. Spranger et pour hôte, sinon pour disciple, Peter Aertsen, dit Lange Pier (en 1535). Nous avons dit l'échec du critique (2) qui tenta l'identification du monogrammiste boschien *M* avec Jan Mandyn. Aucune œuvre n'a pu être attribuée avec certitude à ce peintre harlemois, naturalisé maître anversois. L'absence de tout point de comparaison n'a pas empêché un observateur, assurément pénétrant, d'établir que Jan Mandyn dessinait mal les mains et que souvent il ne leur mettait que deux ou trois doigts.

(1) Schreveli, *Harlemum* cité par M. von Wurzbach.
(2) M. Gluck, cf. notre chapitre XXIV, p. 172.

XII.

Peter Bruegel l'Ancien.

Nous pouvons désormais tenir son œuvre, sinon sa vie, pour connu. M. Henri Hymans, dans une série d'articles de la *Gazette des Beaux Arts* (1890), avait déjà jeté de vives lumières sur l'art du grand naturaliste brabançon. Puis est venu l'énorme ouvrage de MM. R. van Bastelaer et G. Hulin de Loo, *Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps* (1), suivi de près d'un autre travail dû à M. van Bastelaer seul : *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien* (2) La première de ces deux publications s'ouvre par un chapitre où sont fortement caractérisés les œuvres et les maîtres qui annoncèrent les conceptions de Bruegel l'ancien. L'auteur de ces pages — M. van Bastelaer — établit un parallèle, fort juste à notre sens, entre Jérôme Bosch « animé par la volontaire recherche du raffinement dans la vérité » et son grand successeur Bruegel, dont le réalisme, fécondé par l'esprit plébéien du terroir, écarte graduellement les complications et s'emploie « à atteindre une plus grande vraisemblance ». C'est par là, en effet, que Bruegel se montre moderne; il est exact que les sermons drôlatiques de Bosch, ridiculisant les vices éternels de l'humanité, n'ont rien perdu de leur primitive saveur parénétique; ils restent vrais et s'appliquent à tous les temps. Mais ils empruntent leur pittoresque à l'esprit médiéval. Les sculpteurs sati-

(1) Bruxelles, Van Oest et Cie. 1907.

(2) Id. 1908. — Le travail de M. Gustave Glück sur les *Tableaux de Peter Bruegel le Vieux au Musée Impérial de Vienne* (Van Oest, 1910. Traduit de l'allemand) doit être signalé également comme une contribution excellente.

riques des églises du moyen âge sont peut-être les vrais inspirateurs de Bosch, ainsi que semble l'avoir démontré M. L. Maeterlinck dans son volume sur les moralistes redoutables et dépourvus de vergogne qu'étaient les imagiers de stalles gothiques (1). Le réalisme fantastique et lyrique de Bosch est annoncé en outre par les recherches d'expression et de caractère du « Maître E. S. », de Martin Schongauer, d'Israël van Meckenen, d'Antonello de Messine, de Léonard de Vinci lui-même qui dessina en psychologue d'étonnantes caricatures où s'affirment puissamment les traits de la bête (2). Les précurseurs de Bosch sont les mêmes que ceux de Bruegel, et celui-ci trouve leur enseignement résumé dans les productions du grand visionnaire de Bois-le-Duc.

Toutefois une sorte de tradition qui oppose l'inspiration locale et populaire aux recherches de style et de beauté idéaliste des italianisants, s'établit fortement dès les débuts du XVIme siècle et favorise l'éclosion d'une véritable école de peintres de genre. Quentin Metsys lui-même, si tenté qu'il soit par les nouveautés méridionales, donne l'exemple, suivi de Marinus van Reymerswaele et de Jean Metsys, lequel accentua jusqu'à l'excès le double aspect classique et local de l'art paternel. Corneille Metsys, Van Mandyn, Huys, Van Hemessen, Pieter Aertsen sont tous nés avant Peter Bruegel et composent avec le grand « peintre des paysans » ce groupe vivant et bien autochtone dont les truculences, les gaietés, le naturalisme impénitent combattent les effets de l'invasion italienne. Ces purs terriens ne sont d'ailleurs pas insensibles à la noblesse classique et leurs œuvres souvent nous en informent par des réminiscences méridionales tout à fait imprévues. Très au fond, ils ont, eux aussi, la nostalgie du pays de Raphaël où d'ailleurs on voit plusieurs d'entre eux — Bruegel en tête, — pèleriner avec joie. Le classicisme d'importation et le réalisme local ne faisaient peut-être point si mauvais ménage qu'on le croit et qu'on le dit communément. On sait que l'accord fut définitivement scellé par le génie de Rubens, à qui les artistes penseurs de la Haute Renaissance et les génies locaux, tels que Bruegel, inspiraient une égale ferveur.

* * *

On ne connaît pas encore la date exacte de la naissance de Bruegel l'ancien. Il vit le jour entre 1528 et 1530, probablement dans « un village actuellement dénommé Brögel, aux environs de la petite ville de Brée, dans la Campine limbourgeoise, qu'on appelait autrefois Breede, Brida et en latin Breda et que van

(1) L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne*. Jean Schemit, Paris 1910.
(2) Voir notre chapitre XXVI (*Jérôme Bosch*).

Mander a eu le tort de confondre avec la ville de Bréda. » Il fit son apprentissage chez Pierre Coecke, et certes, un tel maître, versé entre tous dans la rhétorique de l'art, ne semblait nullement fait pour préparer un tel élève qui devait tout ou presque tout demander à l'observation de la nature. Bruegel pourtant ne négligea point ses classiques. Reçu à la Gilde d'Anvers en 1551, il partit aussitôt pour l'Italie; en 1553 il était à Rome (1), après quoi il poussa jusqu'en Sicile — d'après un de ses dessins représentant le *stretto* de Messine on grava dans la suite un beau combat naval — et revint par le Tyrol à la fin de la même année. Pendant les huit premières années de sa maîtrise, sa signature est orthographiée *Brueghel;* mais à partir de 1559 on trouve la forme simplifiée de *Bruegel* sur toutes les œuvres datées du maître et il est curieux de constater que cette modification du nom coïncide avec l'affirmation définitive du génie de l'artiste.

Employé jusqu'alors comme dessinateur (et non point comme graveur, car il ne grava lui-même qu'une pièce), par Jérôme Cock, — éditeur d'estampes et fondateur de la boutique des Quatre-Vents à Anvers, — Bruegel s'est tout d'abord manifesté comme paysagiste dans les nombreuses compositions alpestres qu'il rapporta d'Italie et l'influence du Titien, a-t-on dit non sans raison, se fait jour dans ces premières œuvres.

Remarquons à ce propos que tous les paysages de la peinture néerlandaise dans la première moitié du XVIe siècle — ceux de Patinir, Blès, van Orley, Quentin, Corneille et Jean Metsys, Corneille Coninxloo, van Clève, Blondeel, comme aussi ceux de Dürer, Altdorfer, Scoreel, — sont presque toujours inspirés de sites montagneux, très accidentés et très peu septentrionaux. Tous ces peintres adoptent le même étoffage « romantique » de fonds bleuâtres avec rochers déchiquetés, vallées pittoresques, ruines, tours, etc. Paul Bril au début de sa carrière ne connaît pas d'autre formule et les origines de celle-ci doivent sans doute être cherchées dans les paysages de Léonard de Vinci. Peut-être Jacopo dei Barbari — qu'on songe à sa *Vierge et les Saints* du Musée de Berlin — en est-il le propagateur en Néerlande. Bruegel pendant longtemps y fut fidèle.

Nous ne savons point d'ailleurs dans quelle partie des Alpes ce dernier a copié ces vallées romantiques où les méandres des rivières torrentielles se déroulent entre d'immenses montagnes rocheuses. Van Mander au sujet de ces compositions se contente de dire : « Au cours de ses voyages il fit un nombre considérable de vues d'après nature, au point que l'on a pu dire de lui qu'en traversant les Alpes il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir, à son retour, sur des toiles et des panneaux, tant il parvenait à rendre la nature avec fidélité ».

(1) Séjour attesté par deux eaux-fortes signées et datées de la Ville Eternelle : l'*Enlèvement de Psyché* et *Dédale et Icare*.

Bruegel en outre s'inspira de Bosch, jusqu'à le pasticher ainsi que le montre la magnifique composition : *les Grands poissons mangent les petits* (1) où je ne sais quelle baleine monstrueuse, échouée sur la grève et proprement lardée par un personnage vengeur, restitue le fretin qui n'a pas passé... On peut aussi relever l'esprit boschien dans une abondante série de planches que les graveurs des Quatre-Vents exécutèrent d'après les dessins de Bruegel : la *Cure de la Folie* (2), *l'Âne à l'Ecole, le Mercier pillé par les Singes* (3), ainsi que des compositions religieuses, *la Résurrection, la Descente aux limbes,* la *Mort de la Vierge,* le *Jugement Dernier,* la *Parabole du Bon Pasteur, les Vierges sages et les Vierges folles,* etc. Il va sans dire qu'à chaque instant des marques profondes d'originalité établissent le prélude d'un art qui sera unique. Le crayon du maître est de la plus fière sûreté dans sa triomphale série de navires aux voiles gonflées ou carguées (à ce cycle appartient le *Combat Naval* placé dans le décor du détroit de Messine); et ses petits paysages, croqués au pays flamand, — châteaux, fermes, moulins, chaumières, étangs, clochers, etc., — d'une vérité si simple et si frappante, justifient déjà pleinement la devise de l'artiste : *Naer't leven, — D'après la Vie.*

*
* *

La plus ancienne des peintures datées et signées du maître ne remonte qu'à 1558 : les *Douze proverbes flamands,* (collection Mayer van den Bergh d'Anvers fig. CCIV). C'est une série de figurines, joyeusement observées, qui illustrent douze proverbes rédigés en distiques et écrits en lettres d'or.

Il se peut que Bruegel ait exécuté antérieurement des peintures qui se sont perdues. L'*Adoration des Mages* de la collection Fétis (fig. CCV Musée de Bruxelles) précède peut-être les *Douze proverbes*; elle est exécutée à la *tempera,* procédé qui résiste mal à l'humidité du climat septentrional. Aussi cette *Adoration* a-t-elle beaucoup souffert, tandis que les deux chefs-d'œuvre de Bruegel conservés à Naples et peints avec la même matière sont intacts. On suppose donc avec raison que des œuvres picturales de ce genre exécutées avant 1558 pourraient bien avoir disparu (4). Malgré quelques écaillures et malgré l'effacement des couleurs légères, l'*Adoration des Mages* est restée d'un puissant attrait. On ne se lasse pas d'admirer l'animation de cette

(1) Le dessin est conservé à l'Albertine.

(2) Sujet traité par Bosch dans le tableau du Prado (voir notre chapitre XXIV).

(3) Sujet traité par Blès (voir notre chapitre XXIX).

(4) Le Musée Impérial de Vienne conserve de Bruegel un fragment d'une *Fête de saint Martin* à la détrempe, vernie à l'huile, et contemporaine sans doute de notre *Adoration des Mages.*

CCIV. — BRUEGEL L'ANCIEN

Douze proverbes flamands (v. p. 278)

(*Collection Mayer van den Bergh, Anvers.*)

CCV. — BRUEGEL L'ANCIEN
L'Adoration des Mages (v. p. 278)
(*Musée de Bruxelles.*)

CCXI. — BREUGHEL D'ENFER
Le Portement de Croix (v. p. 285)
(*Musée d'Anvers.*)

CCVI. — BRUEGEL L'ANCIEN

La Chute des Anges rebelles (v. p. 279)

(*Musée de Bruxelles.*)

vaste scène, la variété de tous les types représentés, la gamme si diverse des expressions, la justesse du dessin et aussi, — il faut le souligner puisqu'il s'agit d'un maître que l'on surnomme parfois le *Drôle* — la noblesse rituelle des personnages sacrés opposée à la vie intense de la foule. Et l'on ne peut s'empêcher de se souvenir que l'indication de ce contraste dramatique est dans une œuvre du maître à qui le XVIe doit les plus précieux exemples, dans l'*Adoration des Mages* de Léonard de Vinci. D'ailleurs si Bruegel s'est souvenu de Léonard dans cette *Adoration*, — et reconnaissons que cette filiation ne saurait s'établir avec une bien grande sûreté, — il s'est encore bien plus souvenu de Bosch. (1) C'est de ce dernier également qu'il peut se réclamer dans sa *Chute des Anges rebelles* (1562. — Musée de Bruxelles), admirable trombe de monstres qui descend du zénith et s'obscurcit à mesure qu'elle approche des profondeurs infernales (fig. CCVI). Le coloris — cette fois le maître se sert de l'huile, — est du plus pur éclat; les jaunes d'or, les rouges, les blancs laiteux se juxtaposent sans se nuire, gardent leur timbre propre tout en s'harmonisant, et c'est à se demander si, comme coloriste, Bruegel n'a point demandé des leçons aux Vénitiens, ce qui lui a permis de préparer la palette de Rubens (2). La composition est plafonnante, autre nouveauté dans notre art, et nouveauté qui vient d'Italie. Assurément Bruegel est dès lors un grand maître. L'esprit de ses œuvres va toutefois connaître des conquêtes plus hautes et plus neuves.

En attendant qu'il s'affirmât complètement dans la peinture, l'artiste donnait la mesure de sa personnalité dans des compositions gnomiques, folkloriques, dans des paysanneries, des proverbes, — qu'il dessinait et que des graveurs traduisaient. Le maître s'y avère interprète d'une race. Aucun souvenir italien ne le hante. On sait qu'il prenait plaisir à aller aux kermesses et aux fêtes villageoises, en compagnie de son ami Hans Franckert, un marchand nurembergeois établi à Anvers. Déguisés en paysans, tous deux se mêlaient à la foule, offraient même des cadeaux. « Le bonheur de Bruegel, dit van Mander, était d'étudier ces mœurs rustiques, ces ripailles, ces danses, ces amours champêtres. » Dans un petit livre qui se nourrit forcément des découvertes apportées par MM. van Bastelaer et Hulin, mais qui reste personnel par ses qualités de style et de fine pénétration psychologique, (3) M. Charles Bernard dit avec raison que durant le *cinquecento* flamand, Bruegel est le peintre « qui a maintenu le plus fortement le sens national et traditionnel. » Sa grouillante *Kermesse de saint Georges* en est une des plus anciennes preuves (vers

(1) Voyez notre reproduction CXXX.

(2) M. Glück fait très bien observer que Bruegel, contrairement à la méthode de nos italianisants conquis par la manière lombarde, dispose ses tons à plat sans grand souci du clair-obscur.

(3) Ch. Bernard, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, Van Oest et Cie.

1556-1557). Ici, comme dans la plupart des compositions gravées de ce temps, Bruegel donne une vue synoptique et encyclopédique des détails saillants du sujet. Il répartit habilement tous les plaisirs du jour entier : festin, danse, tir à l'arc, représentation de mystère, combat du dragon et du saint, exercice de parade de la gilde de saint Georges, — sans compter les rixes qui, alors comme aujourd'hui, terminaient les festivités rustiques. « *Laet die boeren haer kermis houden, — Permettez aux paysans de fêter leur kermesse,* » dit une bannière pendue à la fenêtre de l'auberge. Et cette injonction est sans doute une réponse à une ordonnance de Charles-Quint réglementant « *beuveries et yvrogneries ès cabarets lors de dédicaces, fêtes et kermesses.* » L'observation populaire était devenue pour Bruegel une source inépuisable d'inspiration. Son *Combat entre Carême et Carnaval* (musée de Vienne 1559) une peinture cette fois, opposant un cortège monacal à une foule joyeuse et trémoussante, ses *Jeux d'enfants*, autre tableau (id. 1560) où l'on voit toute une série de jeux « qui sont encore en usage aujourd'hui sans que nous nous doutions de leur ancienneté : le dada, le cerceau, les moulinets à vent sous diverses formes, saute-mouton, la culbute, les échasses, colin-maillard, etc. (1), » son estampe du *Combat des Tire-Lires et des Coffre-forts* qui pose... la question sociale avec une verve endiablée et toute boschienne encore, sont autant d'images concrètes et vivantes de ce que le folklore flamand a jamais offert de plus savoureux.

Les aspects comiques des paysanneries, proverbes et diableries du maître lui ont valu son nom de Drôle. Mais Bruegel n'est pas que drôle. Sous des apparences bouffonnes, une philosophie, une satire, une pensée se dissimulent. Parfois aussi le maître se laisse gagner par le pédantisme, — sans morgue d'ailleurs — des rhétoriciens anversois (estampes des *Vices* et des *Vertus*.) Enfin l'artiste va couronner sa carrière par un art singulièrement concentré, où son réalisme, simplifié et grave, s'anime souvent d'un souffle épique. En 1563, Bruegel épouse Marie Coecke, fille de son maître, et s'installe à Bruxelles. C'est la période terminale et suprême qui commence. D'abord à travers des sujets fournis par la Bible et l'Evangile, puis dans des scènes de la vie contemporaine, le « Drôle » décrit avec lucidité les maux de son temps et manifeste un génie de peintre de plus en plus épris de synthèse et de style. Déjà sa *Procession des épileptiques à Molenbeek Saint-Jean*, dessinée immédiatement après son mariage, indique cette élévation dernière. « Le jour de la saint Jean 1564, notre amateur de spectacles populaires, — dit M. van Bastelaer, — n'avait pas manqué d'aller contempler aux portes de Bruxelles ce curieux spectacle d'un pèlerinage d'épileptiques qui se rendait à la vieille église. »

(1) G. Glück, op. cit., p. 28.

CCVII. — BRUEGEL L'ANCIEN

La Dulle Griet (v. p. 281)

(*Collection Mayer van den Bergh, Anvers.*)

Les contractions incohérentes des femmes, leurs poses rigides, leurs renversements spasmodiques, ont, au témoignage des docteurs Charcot et Richet, tous les caractères scientifiques de l'hystérie et de l'hystéro-épilepsie. Les photographies exécutées dans les hôpitaux n'auraient pas une plus grande valeur documentaire ! Et cette même année est marquée par l'achèvement d'une œuvre dont on a dit avec justice qu'elle était en quelque sorte le couronnement de la carrière de Bruegel comme peintre diabolique : *Dulle Griet* (fig. CCVII, collection Mayer van den Bergh, Anvers.) L'œuvre est à visées symboliques et sociales. Dulle Griet (Margot ou Marguerite l'enragée, la terrible), c'est la femme méchante, la créature enfantée pour le mal, la *Zwarte Griet* d'Allemagne, celle-là même que Wagner devait incarner dans sa figure d'Ortrude. L'héroïne de Bruegel est toute chargée du prestige terrible dont l'entourait le moyen âge flamand. Dans un décor compliqué où se reconnaît encore l'inspiration boschienne, elle se dresse menaçante, flamberge au vent, casquée, cuirassée, devant la Gueule d'Enfer, qui semble frappée d'épouvante. Le diable lui-même, dans nos vieilles légendes, n'a-t-il pas peur des mégères? Des démons de tous genres sortent des demeures en ruines et s'entassent dans des corbeilles, dans des barques, tandis que des gueuses infernales pourchassent, frappent, ligottent ceux qui n'ont point trouvé d'abri... Et la grande figure de Dulle Griet domine cette mêlée de petits êtres diaboliques, cette bataille obscure que limitent des montagnes crêtées de flammes d'incendie. Dulle Griet est maîtresse du monde ! Et peut-être n'a-t-on pas tort de reconnaître dans l'œuvre une allusion au régime de terreur imposé par l'orgueil castillan au plantureux pays de Flandre.

*
* *

A Bruxelles, Bruegel jouit bientôt d'une vogue considérable qui s'étendait fort loin. L'un de ses plus fervents admirateurs fut un étranger, l'empereur Rodolphe II. Les tableaux qu'il acheta à Bruegel pour sa collection de Prague sont aujourd'hui à Vienne. Le *Kunsthistorisches Hofmuseum* de la capitale autrichienne fait connaître l'artiste plus complètement que n'importe quelle autre collection (1). On y admire, disions-nous, le *Combat entre Carnaval et Carême* (1559) et les *Jeux d'enfants* (1560). On y trouve en outre, des années 1563 et 1564, le *Suicide de Saül*, petit tableau traité en miniature et annonçant la manière de Jean Breughel de Velours, la *Tour de Babel*,

(1) Le Musée Impérial de Vienne possède quinze tableaux — tous des chefs-d'œuvre — de Bruegel l'Ancien, soit la moitié des œuvres connues du grand artiste.

« ruine formidable où le peintre semble avoir entassé plusieurs colisées les uns sur les autres, » et qui se dresse « sur une plaine panoramique où moutonnent les toits serrés d'une ville, coupée à l'horizon de fleuves et de forêts » (Ch. Bernard) et le *Portement de Croix* dispersant d'innombrables personnages devant un horizon illimité que déchire une énorme aiguille rocheuse. Dans ces paysages moitié réels, moitié imaginés, Bruegel résume le romantisme des Bosch, Blès, Blondeel, Scoreel, etc., tous amoureux, comme nous l'avons dit, de ruines, de roches déchiquetées, d'incendies, et il anime ces visions de sa puissante observation personnelle. Le même musée de Vienne possède d'ailleurs quatre scènes de la plus extraordinaire vérité, (non datées,) la *Journée sombre* (janvier?) les *Chasseurs dans la Neige* (février?), la *Rentrée des Troupeaux* (novembre) et le *Dénicheur* où l'artiste ne cherche plus à décrire de vastes panoramas, mais se limite à des paysages embrassés d'un coup d'œil. On dirait qu'il cherche à rapprocher la nature de son âme (1).

Si original que fût le génie de Bruegel, il ne laisse point d'être touché par certaines conventions à la mode et d'en sauver quelques-unes du passé. En 1564, le maître peint une seconde *Adoration des Mages* (collection Roth, à Vienne) où l'on sent toujours l'influence boschienne, notamment dans un vieux mage adorant l'Enfant. Dans ce même tableau l'allongement de certaines figures, convention chère à Frans Floris, atteste que le « Drôle » n'est pas indifférent à l'art des romanistes contemporains. Mais les truands barbus et glabres du fond avec leurs yeux écarquillés, échappés des repues de François Villon, sont du Bruegel le plus authentique. Et celui-ci se retrouve tout entier dans le *Massacre des Innocents* (musée de Vienne) qui doit dater de la même époque (1565) et dont nous avons à Bruxelles une réplique de Breughel fils, dit d'Enfer (fig. CCIX). Comme le remarque van Mander, le maître y utilise les exploits des reîtres et des soldats espagnols. Il trouve un sujet admirablement approprié à son génie « en cherchant à rendre la souffrance des pauvres diables victimes de la soldatesque ». Deux ans plus tard, il exécute le merveilleux *Dénombrement de Bethléem* du Musée de Bruxelles (Fig. CCVIII), évoqué dans un paysage *impressionniste*, avec un étang gelé couvert de glace verte, avec une petite église rose et un soleil rouge qui descend dans un ciel pâle derrière les entrelacs d'une ramure dépouillée, — le tout peint par taches chromatiques, comme un tableau de la fin du XIXe siècle.

Il arrive enfin, comme nous le disions, que Bruegel abandonne les sujets

(1) M. Glück pense que Bruegel, dans sa jeunesse, peignit des toiles décoratives (ses peintures à la *tempera* permettent cette hypothèse) et qu'il faut chercher de ce côté les origines de son génie de paysagiste et de peintre de genre, — paysage et genre étant fort en honneur chez les décorateurs. D'autre part le genre et les diableries étaient très prisés par les princes, ce qui permet à M. Glück de tenir d'une certaine manière Bruegel pour un peintre de cour. Le sujet des *Saisons* traité par le maître est également un sujet de cour dont un des plus anciens exemples est fourni par le calendrier des Heures de Chantilly.

CCVIII. — BRUEGEL L'ANCIEN

Le Dénombrement de Bethleem (v. p. 282)

(*Musée de Bruxelles.*)

CCIX. — BREUGHEL D'ENFER
Le Massacre des Innocents, d'après Bruegel l'ancien (v. p. 282 et 285).
(*Musée de Bruxelles.*)

CCX. — BREUGHEL D'ENFER
Procession, d'après Bruegel l'Ancien (v. p. 285)
(*Musée de Bruxelles.*)

humains suggérés par la Bible et l'Evangile, et reproduit des scènes de la vie contemporaine pour assurer un cours plus libre encore à sa verve satirique et philosophique. Les temps s'assombrissaient terriblement. Des divisions profondes agitaient les esprits. « Beaucoup de gens, dit van Vaernewyck, languissent comme s'ils étaient privés de leur aliment habituel. » Par une formidable ironie, c'est ce moment que Bruegel choisit pour peindre son *Pays de Cocagne* de la collection Weber, 1567. Or l'année précédente, l'année où le maître exécutait le *Dénombrement de Bethléem*, avait été appelée *het Wonderjaer!* Et c'est au moment où le duc d'Albe débarque dans nos provinces, au moment où l'on érige le Conseil des Troubles, où l'on arrête Egmont et Hornes, que Bruegel peint ce *Pays de Cocagne*, ce *Luilekkerland*, pays utopique du gourmand et du paresseux. On se souvient d'avoir admiré ce haut chef-d'œuvre d'humour à l'exposition des Primitifs. Tous les détails de la tradition sont respectés. Le paresseux sort d'une montagne de farine et une branche d'arbre le dépose délicatement sur les rivages de la terre promise. Il y rencontre des pâtisseries en forme de cactus, un porc tout cuit portant coutelas à la bedaine, un poulet rôti et un œuf à la coque courant à toutes jambes. Sous une table, chargée de victuailles, ronflent trois paresseux-gourmands : un noble armé de pied en cap, un villageois à ceinture phénoménale, un étudiant qui n'a plus que faire de ses livres. Et les tartes, — tartes au riz, tartes aux prunes des Flandres, tartes au fromage de la Wallonie, — poussent sur les toits en parterre multicolore. C'est une satire sociale, mais c'est aussi l'épopée de notre gloutonnerie, la vision lyrique de notre chère goinfrerie, — le tout avec un coloris clair, joyeux, orchestré par le plus délicat des peintres. La même année, il peint la *Conversion de saint Paul* (Musée de Vienne) qui nous met en présence d'un cortège de cavaliers et de fantassins, se déroulant avec une étonnante puissance pittoresque sur les flancs d'une roche géante.

L'année suivante, 1568, une année avant sa mort, Bruegel traduisait l'incertitude et l'affolement des esprits de la manière la plus dramatique dans sa *Parabole des Aveugles* du Musée de Naples, où la marche « rigide et fatale » des pauvres gens, le calme des belles prairies du fond, le sentiment inéluctable qui règne dans toute la composition sont d'un maître, qui, en étudiant son temps, ouvre largement la voie aux conceptions du réalisme moderne. Et au même musée est cet autre chef-d'œuvre, le *Misanthrope*, que commente l'inscription : *Om dat de Werelt is soe omgetro, daerom gha ic in de ro — Parce que le monde est si trompeur, j'ai revêtu le deuil.* Œuvre incomparable de sobriété et de grandeur! Œuvre tellement simple et profonde qu'on s'habitue aisément à la considérer comme un aboutissement de la carrière de Bruegel alors qu'elle est de 1565 et par conséquent antérieure au

Dénombrement. En aucune autre composition, le « Drôle » n'a été plus vrai ni plus concis. Le philosophe pessimiste, encapuchonné et couvert de bure, promène son profil amer dans une admirable campagne et s'absorbe dans ses pensées sombres au point de ne pas voir l'étrange bonhomme symbolisant le monde trompeur, et qui lui coupe la bourse... Exécutés à la *tempera*, les *Aveugles* et le *Misanthrope* sont de la plus surprenante fraîcheur de coloris. Le climat de Naples a laissé ces chefs-d'œuvre intacts.

Tourné vers des pensées graves, Bruegel néanmoins s'amusa jusqu'au dernier jour des spectacles de la réalité populaire. Son *Repas de Noces*, sa *Danse de Paysans* (tous deux au musée de Vienne) ses *Culs-de-Jatte* du Louvre, sa *Pie au Gibet* (1568 musée de Darmstadt) d'une fraîcheur absolument délicieuse, disent assez avec quelle netteté le maître, dans la gloire des années bruxelloises, se souvient des truandailles rustiques de sa vie de garçon. Une surprenante *Marine* de la dernière période (musée Impérial de Vienne) atteste qu'en cette catégorie spéciale de la peinture comme en certaines autres — le paysage neigeux notamment — Bruegel fut un initiateur sans égal.

* * *

Le cinq septembre 1569, Bruegel mourait, à peine âgé de 40 ou 42 ans. Il léguait à sa jeune femme la *Pie au Gibet* et laissait inachevée une suite des *Quatre Saisons* entreprise pour Jérôme Cock. Il fut enterré en l'église de la Chapelle de Bruxelles où on lit encore son épitaphe que David Teniers II fit graver en lettres d'or. Ses deux fils sont connus sous les noms de Breughel d'Enfer et de Breughel de Velours (grand peintre de fleurs et d'animaux, appelé *de Velours* à cause de son goût pour les beaux vêtements,) et l'orthographe du nom patronymique chez ses descendants immédiats devient définitivement *Breughel*.

Pierre II, dit Breughel d'Enfer, naquit à Bruxelles vers la fin de 1564 ou au commencement de l'année 1565. Il fut élève de Gilles van Coninxtoo et vécut, croit-on, à Anvers. Cette étiquette de Breughel d'Enfer lui fut donnée par les amateurs du XVIIIe siècle, alors qu'elle avait désigné primitivement son frère Jean, connu également sous le nom de Velours. (Ce dernier peignit un certain nombre de scènes infernales empruntées à la mythologie). On ne connaît de Pierre II que les interprétations plus ou moins libres, plus ou moins réussies qu'il nous a laissées des œuvres de son père Bruegel l'Ancien, et c'est pourquoi nous le signalons parmi les « *Primitifs* » réservant pour plus tard l'étude de Jean de Velours, contemporain et ami de

CCXII. — BREUGHEL D'ENFER

Le Sermon sur la montagne (p. 185)

(*Musée d'Anvers.*)

Rubens. On a catalogué plus de cinquante tableaux de Pierre II, répétant les compositions de Bruegel l'Ancien. Les meilleures de ces interprétations sont au Louvre, la *Parabole des Aveugles* ; au Prado, *le Triomphe de la Mort*, à Dresde, la *Bataille des Paysans*, à Bâle, *la Prédication de saint Jean Baptiste*, à Bruxelles, *le Massacre des Innocents* (Fig. CCVIII). Cette dernière œuvre a longtemps été considérée comme un original de Bruegel l'Ancien, ce qui suffit à attester sa valeur. Le fils a su conserver la rudesse savoureuse du style paternel. Au même musée, un *Dénombrement de Bethléem* (daté 1610) est une réplique du tableau de Bruegel l'Ancien, exécutée dans les tons bruns-rougeâtres souvent employés par Pierre II, notamment dans sa copie de la *Parabole des Aveugles* du Louvre. La petite *Procession* du Musée de Bruxelles (Fig. CCX) est la copie — fort agréable — de l'épisode le plus caractéristique d'une peinture paternelle. Signalons encore parmi les œuvres de Breughel d'Enfer conservées dans les musées de Belgique : au Musée de Gand, un *Repas de Noces*, d'après le tableau de Bruegel l'Ancien appartenant au Musée de Vienne, (copie d'une jolie tonalité où les rouges et les blancs dominent) ; au Musée d'Anvers, le *Portement de Croix* (Fig. CCXI), différent de celui de Vienne, le *Sermon sur la Montagne* (Fig. CCXII), copie d'une œuvre perdue de Bruegel l'Ancien, un *Dénombrement*, une *Kermesse flamande*, un *Cortège nuptial*, toute une série fort intéressante qui peut donner un avant-goût du génie imaginatif de Bruegel l'Ancien à ceux qui ne peuvent l'étudier à Vienne. Le Musée d'Anvers possède également une excellente grisaille : *la Visite à la ferme* du fils ou d'un disciple du grand « peintre des paysans » et que le catalogue attribue à ce dernier. (1)

* * *

Les imitateurs de Bruegel l'Ancien furent très nombreux. D'ailleurs la famille qu'il créa par son mariage avec Marie Coecke ne devait pas comprendre moins de vingt-six peintres. David Teniers II fut le gendre de Breughel de Velours. La descendance artistique du chantre des pays de Cocagne surtout est innombrable et l'on peut dire que tous les petits maîtres hollandais et flamands du XVIIe siècle lui doivent la vie spirituelle. D'autre part, on sait que Rubens admirait profondément Bruegel et peignit pour le tombeau du grand réaliste une œuvre qui resta dans l'église de la Chapelle à Bruxelles jusqu'à la fin du XVIIIe siè-

(1) Notre tâche n'étant pas ici de renseigner toutes les copies, ni même tous les originaux, mais simplement de guider le visiteur des musées et collections belges, nous renvoyons pour de plus amples renseignements à l'ouvrage de MM. van Bastelaer e de Loo.

Rubens. On a catalogué plus de cinquante tableaux de Pierre II, répétant les compositions de Bruegel l'Ancien. Les meilleures de ces interprétations sont au Louvre, la *Parabole des Aveugles* ; au Prado, *le Triomphe de la Mort*, à Dresde, la *Bataille des Paysans*, à Bâle, *la Prédication de saint Jean Baptiste*, à Bruxelles, *le Massacre des Innocents* (Fig. CCVIII). Cette dernière œuvre a longtemps été considérée comme un original de Bruegel l'Ancien, ce qui suffit à attester sa valeur. Le fils a su conserver la rudesse savoureuse du style paternel. Au même musée, un *Dénombrement de Bethléem* (daté 1610) est une réplique du tableau de Bruegel l'Ancien, exécutée dans les tons bruns-rougeâtres souvent employés par Pierre II, notamment dans sa copie de la *Parabole des Aveugles* du Louvre. La petite *Procession* du Musée de Bruxelles (Fig. CCX) est la copie — fort agréable — de l'épisode le plus caractéristique d'une peinture paternelle. Signalons encore parmi les œuvres de Breughel d'Enfer conservées dans les musées de Belgique : au Musée de Gand, un *Repas de Noces*, d'après le tableau de Bruegel l'Ancien appartenant au Musée de Vienne, (copie d'une jolie tonalité où les rouges et les blancs dominent) ; au Musée d'Anvers, le *Portement de Croix* (Fig. CCXI), différent de celui de Vienne, le *Sermon sur la Montagne* (Fig CCXII), copie d'une œuvre perdue de Bruegel l'Ancien, un *Dénombrement*, une *Kermesse flamande*, un *Cortège nuptial*, toute une série fort intéressante qui peut donner un avant-goût du génie imaginatif de Bruegel l'Ancien à ceux qui ne peuvent l'étudier à Vienne. Le Musée d'Anvers possède également une excellente grisaille : *la Visite à la ferme* du fils ou d'un disciple du grand « peintre des paysans » et que le catalogue attribue à ce dernier. (1)

* * *

Les imitateurs de Bruegel l'Ancien furent très nombreux. D'ailleurs la famille qu'il créa par son mariage avec Marie Coecke ne devait pas comprendre moins de vingt-six peintres. David Teniers II fut le gendre de Breughel de Velours. La descendance artistique du chantre des pays de Cocagne surtout est innombrable et l'on peut dire que tous les petits maîtres hollandais et flamands du XVIIe siècle lui doivent la vie spirituelle. D'autre part, on sait que Rubens admirait profondément Bruegel et peignit pour le tombeau du grand réaliste une œuvre qui resta dans l'église de la Chapelle à Bruxelles jusqu'à la fin du XVIIIe siè-

(1) Notre tâche n'étant pas ici de renseigner toutes les copies, ni même tous les originaux, mais simplement de guider le visiteur des musées et collections belges, nous renvoyons pour de plus amples renseignements à l'ouvrage de MM. van Bastelaer e de Loo.

cle (1). Parmi les quarante tableaux de maîtres anciens que possédait le peintre de la *Descente de Croix*, ne figuraient pas moins de quatorze Bruegel. La *Kermesse* du Louvre, ce quadrille « qui ressemble à une bataille », ne démontre-t-elle pas d'ailleurs que Rubens est un fils authentique de l'auteur de la *Kermesse de saint Georges* et de la *Danse des Paysans ?*

Cette descendance artistique du peintre des paysans s'est prolongée jusqu'à nos jours. « Bruegel, écrit M. van Bastelaer, avait produit dès le milieu du XVIe siècle des œuvres aussi grandement réalistes que celles de Millet et de Constantin Meunier au XIXe siècle. Et Millet reconnaissait Bruegel comme maître et s'en inspirait : le peintre de Barbizon avait tenu à avoir sous les yeux, aux murs de son atelier, des estampes et des reproductions d'œuvres de son précurseur flamand. » Rien, en effet, ne ressemble plus au paysage de l'*Angelus* que l'ample solitude champêtre où se profile la haute figure du *Misanthrope* qui fait, avec la *Parabole des Aveugles*, la gloire de la pinacothèque napolitaine. On sait ce que Leys doit à Bruegel; le peintre de la *Promenade hors des murs* a possédé la réplique, à présent au Louvre, de la *Parabole des Aveugles*. Alfred Stevens n'admirait pas moins le grand maître brabançon; regardez au Musée Moderne de Bruxelles l'*Atelier du peintre;* vous verrez dans le fond la reproduction du *Dénombrement de Bethléem*.

James Ensor, Eugène Laermans, procèdent eux aussi du vieux maître. Le peintre du *Misanthrope* a reconquis la place qui lui revient; elle est peut-être la première parmi nos artistes du XVIe siècle; elle est l'une des premières dans l'école flamande. On aurait tort de ne voir dans ce peintre des paysans qu'un réaliste et un maître du folklore populaire. Je crains bien que telle pourtant soit la tendance de l'admiration que lui vouent les modernes. Il y a plus en Bruegel et nous avons indiqué en passant l'esprit de son art. Ajoutons que le maître ne peignait pas pour ceux qu'il représente dans ses œuvres, mais bien pour les personnages les plus raffinés de son temps, lesquels raffolaient des diableries, proverbes, scènes de genre, paysanneries, sujets champêtres. Pour que le sens de ses compositions — traitées souvent dejà par des précurseurs tels que Bosch, Patinir, Blès — fût plus vivant, le maître s'inspira largement de son temps, de son milieu, de la nature patriale. Cette humanité contemporaine et ces paysages de Flandre, il les a rendus avec des traits d'une vérité éternelle. Ce naturaliste choisissait, dramatisait, simplifiait, synthétisait ; ce réaliste était un grand poète. Ne négligeons point de le remarquer en recommandant l'école de Bruegel l'Ancien aux jeunes peintres.

(1) *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre.* Œuvre peinte vers 1613 pour le monument funéraire élevé par Jean Breughel de Velours à la mémoire de son père. Le tombeau renouvelé par David Teniers II existe encore. Le tableau de Rubens fut vendu par les marguilliers en 1765, et est actuellement la propriété de M. Bacon, de New-York. C'est une œuvre secondaire; elle fut prêtée aux organisateurs de l'Exposition d'art ancien à Bruxelles en 1910.

CCXIII. — PETER HUYS (?)

Le Cornemusier (v. pp. 287 et 288)

(*Musée de Bruxelles*)

XL

Peter Huys

Nous n'avons que très peu de renseignements sur Peter Huys, — ou Huies. Il est inscrit comme maître en 1555 à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers et travaillait encore dans cette ville en 1571. Il faut voir en lui un continuateur à la fois de Jérôme Bosch et de Quentin Metsys. Peter Huys a peint et gravé des compositions religieuses, des diableries, des scènes historiques, des sujets de guerre. Ses peintures sont très rares. Une *Tentation de saint Antoine*, datée 1547, appartenait jadis à M. Mantz (1). A Madrid on conserve de Peter Huys une représentation fantastique de l'Enfer et au Musée de Berlin un *Cornemusier* signé *P. HVIIS fe. 1571*. Il existe de ce dernier tableau, au Musée de Bruxelles (CCXIII), une variante qui semble bien de la main du maître. Une vieille truande embéguinée, tient d'une main un pot d'étain et de l'autre tend une tartine de pain bis à un joueur de cornemuse, jeune Uylenspiegel nerveux et gouailleur, vêtu de rouge et la tête enserrée d'un madras bleu. Les deux figures, de facture lisse, d'une tonalité rouge assez prononcée, se détachent sur un fond noir. On reconnaît ici les procédés des successeurs de Bosch, tandis que l'esprit de l'œuvre rattache l'auteur à l'atelier de Quentin Metsys. — On attribue également à Peter Huys un tableau, de composition très amusante, que conserve le Musée de Tournai : le *Raccommodeur de soufflets*. Diverses figures sont rassemblées dans l'échoppe du raccommodeur : une religieuse apportant un soufflet, une vieille femme

(1) Cf. Hymans, *Pierre Breugbel le Vieux. Gazette des Beaux-Arts*, 1890, II p. 366.

traînant un garçonnet, et l'artisan lui-même, personnage à bedaine fleurie, qui semble le Lamme Goedzak de l'Uylenspiegel cornemusant conservé au Musée de Bruxelles. La facture lisse et légère du *Raccommodeur de soufflets* autorise un rapprochement de cette œuvre avec le *Cornemusier* de Bruxelles. Malheureusement le tableau de Tournai est exposé dans des conditions très défavorables et qui ne permettent point de l'étudier sérieusement (1).

(1) « Argote de Molina signale parmi les œuvres de Moro un sujet humoristique : un *Raccommodeur de soufflets*. Deux femmes, une jeune et une vieille, accourent faire réparer leurs instruments. » Hymans, *Antonio Moro*, Bruxelles, 1910, p. 121. Le même auteur signale une gravure de Peter Huys : le *Raccommodeur de luths*, d'après Corneille Metsys.

XLI

Jean van Hemessen.

Jean Sanders, connu sous le nom de Hemessen ou van Hemissen, naquit au village de Hemixen, non loin d'Anvers, en 1504, et mourut à Harlem. Des documents anciens le mentionnent : *Jan Sanders, alias van Hemischen ;* lui-même signait Johannes de Hemessen. Guicciardini dit qu'il est né à Anvers, mais qu'on ne tarda pas à le considérer comme Harlemois, et van Mander l'appelle « bourgeois de Harlem ». En 1519 Jan Sanders travaillait chez Henri van Clève et en 1524 il était maître à Anvers où Hennen van de Kerkoven était son élève. On connaît les noms de deux autres de ses disciples : Machiel Huysmans et Jorge de Nicole. Il posséda bientôt une maison à Anvers, fut doyen de la Gilde en 1548, et eut de son mariage avec Barbara de Fevere deux filles, Christine et Catherine, qui peignirent la miniature. Des revers de fortune l'obligèrent de vendre sa maison « du Faisant » à Anvers et il émigra à Harlem où on le salua du titre de Raphaël hollandais ! Il mourut dans sa nouvelle patrie en 1555 ou 1566. Son art dérive de la peinture de genre telle que l'avait comprise Quentin Metsys ; mais il ne craint point de pousser la vérité et le réalisme juqu'à la charge tout en introduisant de nombreux éléments italiens dans ses compositions. « Il produit l'effet d'un maniériste qui ne voit pas très clairement ce qu'il veut, a-t-on dit. Ses travaux ont de grandes affinités avec ceux de Marinus van Reymerswaele (1). »

Bien des œuvres de van Hemessen ont été attribuées à Quentin Metsys, et bien des tableaux de van Reymerswaele, de Peter Huys, ont passé — et passent

(1) von Wurzbach.

encore — pour des productions du « Raphaël hollandais ». La rédaction d'un catalogue précis des travaux de ce dernier se complique encore de la question du « monogrammiste brunswickois. » Dans les fonds de plusieurs peintures de Jean van Hemessen se voient des figures qui font songer à celles d'un tableau de Brunswick, chef-d'œuvre d'un auteur inconnu qui représente le *Festin des Pauvres* et porte le monogramme I. S. V. A. L. M. On a cru que le monogrammiste de Brunswick et Jan Sanders étaient une seule et même personnalité et que les lettres du *Festin des Pauvres* signifiaient Jan Sanders van A. Messen. Mais on ne retrouve point l'esprit caricatural de van Hemessen dans l'œuvre de Brunswick, très richement composée suivant les meilleures recettes italiennes. On a donc supposé que ce maître anonyme fut parfois employé par van Hemessen comme collaborateur. Il nous est bien difficile pour notre part de reconnaître deux mains différentes dans les œuvres importantes de Jan Sanders. Ce mélange de vérité locale et de conventions italiennes qu'offrent parfois ses œuvres ne doit point étonner; il se retrouve chez les plus autochtones de nos peintres de genre. Il se peut très bien que le monogrammiste de Brunswick et Jan Sanders ne soient point un seul et même peintre; mais il se peut aussi que van Hemessen, à chaque tentative pour anoblir et romaniser son style, se soit rapproché du monogrammiste. D'où ces figures de fond semblables à celles du *Festin des Pauvres*.

On possède un assez grand nombre de tableaux signés et datés de Jean van Hemessen. Le plus ancien serait une *Adoration des Mages* conservée au Kensington Palace de Londres et datée 1534. La pinacothèque de Munich (*Vocation de saint Mathieu* 1536, *Saint Jean dans le Désert* 1541) le Louvre (*Tobie guérissant son père* 1555), Saint-Pétersbourg (*Saint Jérôme* 1543), Schleisheim (*Le Christ aux Outrages* 1544), Stockholm (*La Vierge et l'Enfant* 1544) possèdent, avec le musée de Bruxelles, les œuvres les plus remarquables de Jean Sanders. Le tableau signalé par van Mander chez Cornélis Monincx à Middelbourg : *le Christ avec les apôtres sur le chemin de Jérusalem* est perdu. La composition du musée de Bruxelles, d'assez grandes dimensions, représente l'*Enfant prodigue* (Fig. CCXIV). Il est signé : *Joès de Hemessen pingebat 1536.* (1) C'est l'un des tableaux où l'on croit distinguer l'intervention de ce collaborateur anonyme désigné provisoirement sous l'étiquette de « monogrammiste de Brunswick » (2). Mais si le tableau n'est point d'une parfaite unité de

(1) Nous croyons bien lire distinctement 1536. Certains critiques disent 1556. M. A. J. Wauters, dans son *Catalogue*, renseigne 1538.

(2) Une œuvre du monogrammiste brunswickois est entrée tout récemment au Musée d'Anvers. C'est un petit tableau de genre dont les figurines sont dans le style de celles qu'on voit à l'arrière-plan de l'*Enfant Prodigue* du Musée de Bruxelles. Nous avons relevé dans le petit tableau d'Anvers la présence du trident, marque de l'atelier de Peter Aertsen ! Ajoutons que M. G. Glück identifie le monogrammiste brunswickois avec Jean van Amstel, dit le *Hollander*, qui travaillait à Anvers dans le second quart du XVIe siècle.

CCXIV. — JEAN VAN HEMESSEN

L'Enfant prodigue (v. pp. 290 et 291)

(*Musée de Bruxelles.*)

style à cause de la juxtaposition des éléments réalistes et classiques, il est d'une facture parfaitement harmonisée et même le méridionalisme des architectures et de la décoration s'y combine très curieusement et très heureusement avec le localisme extrêmement accentué de la figuration. Deux courtisanes entourées d'entremetteuses et de musiciens reçoivent l'enfant prodigue. La joyeuse assemblée est groupée sous une sorte de portique dont le détail décoratif évoque les *grotteschi* dessinés par Raphaël pour les loges vaticanes. A travers les baies du fond on aperçoit au loin des palais italiens. Les types des personnages par contre n'ont rien de romain, ni de toscan. Van Hemessen les a probablement rencontrés dans quelque *gans*, dans quelque Cour des Miracles anversoise. Ces figures sont très délicatement peintes et par la transparence du coloris font penser à Quentin Metsys ; qu'on examine à cet égard l'horrible vieille qui, à gauche du spectateur, met la main sur un verre du Rhin. Les types masculins sont d'un accent très remarquable, très parents par la drôlerie narquoise, du *Cornemusier* finaud de Peter Huys. Jan Sanders est un réaliste d'esprit délié et un caricaturiste gai ; il faut l'opposer à Marinus van Reymerswaele qui est un caricaturiste triste, plutôt que de le confondre avec lui comme on l'a fait trop souvent.

XLII

Peter Aertsen

Peter Aertsen, dit M. A. J. Wauters dans son *Catalogue* du Musée de Bruxelles, « est le précurseur de ces maîtres anversois : Jordaens, Snyders, Fyt, Van Utrecht, qui un demi-siècle plus tard se firent une spécialité des grandes natures mortes ». Jordaens n'a pas cherché, que nous sachions, à se créer une réputation dans ce genre ; on peut néanmoins considérer Peter ou Pieter Aertsen, peintre de figures populaires et truculentes, comme l'un des ancêtres du glorieux chantre des épiphanies anversoises. Aertsen, né en Hollande, passa une partie de son existence dans le Brabant méridional ; nous le rangeons donc sans scrupule parmi les peintres flamands du XVIe siècle.

Les détails connus de sa vie ont été fort bien résumés par M. von Wurzbach, de qui nous n'avons qu'à suivre l'excellente notice. A cause de sa taille inaccoutumée, Peter Aertsen fut surnommé « *de lange Pier* » et en Italie « *Pietro lungo* ». Fils d'un fabricant de bas, le *long Pierre*, d'après ses propres indications, était âgé de 34 ans le 20 juin 1542, par quoi nous apprenons qu'il vit le jour en 1508. Il naquit à Amsterdam, où, suivant van Mander, il mourut le 2 juin 1573 à 66 ans, dit l'auteur du *Schilderboek*, ce qui place la naissance de *lange Pier* en 1507 ! D'autre part, une médaille conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles montre un profil masculin avec cette légende : *Petrus. Aerts. Aet. L. V.* et le chiffre 1560, ce qui ferait remonter la naissance de notre peintre à l'année 1505 ! Mais il n'est pas prouvé que le personnage de cette médaille soit le *lange Pier*....

D'après van Mander, Peter Aertsen fut l'élève à Amsterdam d'Alart Claeszoon. Dès l'âge de 17 ou 18 ans, il émigra vers les Pays-Bas méridionaux et nous le voyons apparaître en 1535 comme maître « *Lange Pier* » dans la Gilde d'Anvers. Il est impossible de préciser sa biographie à cause de la fantaisie qui règne dans l'orthographe de son nom patronymique. Pour les uns il s'appelle Peter Aertsen (fils d'Artus), pour les autres Peter Aryaenszoon (fils d'Aryaen.) C'est sous le dernier nom que P. Scheltema prétend même découvrir l'artiste parmi les personnes enterrées dans la Vieille-Église d'Amsterdam.

Van Mander dit que *Lange Pier* fut à Anvers le pensionnaire du peintre Jan Mandyn. Le 23 juin 1542, il acquit le droit de bourgeoisie dans la grande cité, sous le nom de Peter Aert, peintre, fils de Peter d'Amsterdam. La même année il épousa la tante de son élève Joachim Buekelaer, appelée Catherine ou Kateleyne. Elle était fille du peintre Cornelius van den Buekelaer, lequel avait obtenu la maîtrise à Anvers en 1514. Peter Aertsen eut trois fils de Kateleyne. L'aîné naquit en 1541, avant le mariage. Tous trois furent peintres sous les noms de Pieter Pietersz, Arend Pieters et Dirk Pietersz. En l'année 1546 les *Liggeren* d'Anvers mentionnent une élève du peintre Pieter Aertsen: Fernande van Balen. L'année suivante, maître Pier acheta la maison *Vlaanderen* sur le Marché aux Bœufs et deux ans plus tard la maison voisine. On voit qu'il s'était créé une situation sérieuse dans le milieu anversois. Néanmoins il reprit le chemin de sa ville natale et on le retrouve à Amsterdam en 1547. Son fils Dirk, ayant gagné la France, mourut à Fontainebleau. Ses deux autres fils Pierre et Arend furent ensevelis à ses côtés dans la Vieille-Eglise d'Amsterdam. Nous ne sommes pas fixés sur la date du décès de *Lange Pier*. Van Mander dit 1573 ; mais un témoignage contemporain parle de 1575. La pierre tombale de la Vieille-Église d'Amsterdam qui commémore le souvenir du maître et de ses deux fils fut renouvelée en 1675 et porte l'inscription suivante :

De meester schilder Lange Pier
Med beyd' syn soonen, liggen hier
Zeer kloeke schilders, oud bejaart
Blyven t' zaam in kunst vermaart
(Le maître peintre *Lange Pier*
Et deux de ses fils reposent ici
Très vaillants peintres, chargés d'ans
Ils restent célèbres dans l'art).

Anno MDCLXXV.

CCXV. — PETER AERTSEN
Cuisiniere (v. p. 295)
(*Musée de Bruxelles.*)

CCXVIII. — MONOGRAMMISTE J. B. (JOACHIM BEUKELAER?)
Adoration des Bergers (v. p. 298)
(*Musée d'Anvers.*)

CCXVI. — PETER AERTSEN

Jésus chez Marthe et Marie (v. pp. 295 et 296)

(Musée de Bruxelles.)

*
* *

Lange Pier est surtout connu pour ses tableaux de genre et en particulier pour ses cuisines. Il a peint également de nombreux tableaux d'autels et Van Mander en décrit plusieurs, malheureusement détruits par les fureurs iconoclastes. Pieter Aertsen fut célèbre aussi comme dessinateur de cartons pour vitraux et ses verrières de la Vieille-Église d'Amsterdam, encore conservées, ont été justement admirées de tous temps. Son fils Pieter Pietersz I et son petit-fils Pietersz II reçurent également le surnom de *Lange Pier* et les œuvres des trois artistes s'étant vendues sous cette étiquette, il n'a pas toujours été facile d'établir une distinction entre les trois *Lange*. Les scènes de cuisine sont généralement du maître qui nous occupe, de Peter Aertsen I, le fils du marchand de bas et le créateur du genre. Les *portraits* attribués à Lange Pier dans les vieux catalogues ou inventaires seraient de la main de Pieter Pietersz I. On signale des tableaux de Pieter Aertsen I, à Aix, Amsterdam, Berlin, Brunswick, Cassel, Carslruhe, Dessau, Francfort, Copenhagen, Prague, Pommersfelden, Vienne. En Belgique on conserve de ses œuvres à Anvers (au musée, un *Calvaire* d'attribution douteuse) et à Bruxelles (Musée ancien). Les trois tableaux de Bruxelles : deux *Cuisinières* et *Jésus chez Marthe et Marie* permettent d'apprécier sa facture et font connaître ses sujets habituels. De la vigueur, de l'éclat, des qualités plébéiennes, — tout ce qu'il fallait et rien de ce qu'il ne fallait pas à ce portraitiste de la vie et du décor ancillaires L'une des deux *Cuisinières* — forte fille, aux oreilles copieuses, à la mâchoire chevaline, — est debout devant une cheminée d'allure vaguement classique où se lit l'inscription : *1559. 16° Cat. Ang.* (fig. CCXV). Écumoire dans une main, broche dans l'autre, la matrone règne parmi les choux, les asperges, les raves, les brocs. Le coloris est empâté dans les clairs tandis que les ombres sont parfois indiquées au moyen de hachures, — survivance technique, croyons-nous, de l'atelier de Quentin Metsys. Et dans ce tableau d'allure si septentrionale et où s'annonce en effet le réalisme d'un Jordaens et d'un Snyders, la grande cheminée à triglyphes, flanquées d'énormes consoles, nous rappelle que les plus régionalistes d'entre nos peintres ont eu les yeux tournés vers l'Italie. — L'autre *Cuisinière*, vêtue d'une robe rouge et d'une cotte rose, tenant un gros choux sous le bras, est debout devant une rôtissoire ; elle est beaucoup plus coquettement attifée que la première et nous sommes, semble-t-il, en présence d'un portrait. Deux enfants accompagnent l'élégant cordon-bleu. Les naïvetés de la perspective n'empêchent point la composition de s'animer vivement et d'avoir large allure à distance. — *Jésus chez Marthe et Marie*, (Fig. CCXVI) le plus important des tableaux que le Musée

de Bruxelles possède de Peter Aertsen, est une œuvre pleine de qualités énergiques mais un peu barbares (1). Le luxe des vêtements de Marie ne s'accorde guère avec la laideur du modèle. Jésus montre un visage tourmenté de prolétaire vieilli dans quelque sombre échoppe; mais ses traits respirent une loyauté rude, attristée et impressionnante. Toute l'œuvre garde un caractère franc, « gothique » encore, et l'artiste semble redouter ici les virtuosités coloristes auxquels il s'abandonne dans ses *Cuisines*. Pourtant la meilleure figure est assurément celle de la... servante; dans cette forte fille, qui revient du marché accablée de victuailles, nous reconnaissons le modèle ordinaire du maître. Peter Aertsen reste l'interprète des charmes ancillaires.

(1) L'artiste, au dire de Van Mander, traita plusieurs fois ce sujet de *Marthe et Marie*. Le tableau de Bruxelles est une des rares œuvres de Peter Aertsen portant la marque adoptée par le maître et par son fils Aert : un trident.

XLII

Joachim Beukelaer.

Joachim Beukelaer, ou Buekelaer (1), naquit à Anvers vers l'année 1530. Elève de Peter Aertsen — lequel était, comme nous l'avons dit, le mari de sa tante Catherine van den Buekelaer, — Joachim devint maître à Anvers en 1560 et épousa le 30 novembre de la même année Madeleine Schryvers. D'après van Mander, Beukelaer mourut à Anvers en 1573, âgé seulement d'une quarantaine d'années. Le portrait que Hondius nous a laissé de Joachim nous montre pourtant un homme beaucoup plus âgé. Peut-être l'artiste eut-il de bonne heure cet aspect de vieillard ? Il semble avoir mené une existence fort difficile — et pour vivre il dut accepter des besognes au-dessous de son talent, se résigner parfois à n'être qu'une sorte de manœuvre dans les ateliers d'artistes notoires qui le payaient à la journée. C'est ainsi qu'Antonio Moro et van Dalem l'employèrent tour à tour ; il préparait « les ajustements des portraits » du premier et étoffait les paysages du second. A son lit de mort, Beukelaer se plaignait encore des déboires de sa carrière.

Son art est issu directement de celui de Peter Aertsen. Beukelaer peint des marchés, des étalages de victuailles avec des figures de grandeur naturelle placées souvent dans des décors renaissance ; ses fonds sont animés presque toujours de petites scènes bibliques. Ses tableaux, même quand ils sont de dimensions importantes, ne sont pas très recherchés par les amateurs et la mauvaise fortune continue de poursuivre Beukelaer. Ce maître a pourtant les mêmes qualités que son oncle : localisme prononcé des sujets (peut-être est-ce là ce qui arrête l'enthousiasme ?), franchise de composition, vérité des physionomies. Le coloris est moins vibrant que celui de Peter Aertsen ; il est parfois plus délicat, en revanche, et notamment dans

(1) Ou encore Bueckeleer, Beucklaer, Beukelaar. Le *Marché aux Poissons* de Stockholm est signé : *Joachim Buckeleer*.

certaines natures mortes. Un grand nombre de musées possèdent des œuvres de Joachim Beukelaer. Citons à Dresde : les *Quatre Évangélistes* (1567); à Amsterdam : *une Servante* (avec *Jésus chez Marthe et Marie dans le fond,* 1566); aux Offices : *un Christ insulté par la foule* (1566, cité par van Mander); à Munich, : *un Marché* (1561); à Nuremberg : un *Ecce Homo* (1566); à Stockholm : trois *Marchés aux légumes,* un de l'année 1561, deux de l'année 1570, et un *Marché aux poissons* de 1570 également; à Saint-Pétersbourg : un *Christ bénissant l'agneau* (1575); à Schleisheim : un *Marché aux poissons* (1568), à Vienne : un *Marchand de victuailles* (1567) etc. En dehors de ses journées mercenaires, Beukelaer travaillait abondamment pour son compte.

Il est représenté au Musée de Bruxelles par trois grands tableaux : un *Marché aux volailles* monogrammé et daté de 1564, une *Scène de cuisine* (avec *Marthe et Marie* dans le fond) datée 1565, et un *Enfant prodigue* monogrammé (fig. CCXVII). Dans ce dernier tableau les figures se détachent sur un fond sombre et l'on surprend dans cette œuvre je ne sais quelle lointaine ressemblance avec les compositions champêtres de certains vénitiens. Mais le petit paysage de droite a beau prendre des allures italiennes, la scène est bien de chez nous, et c'est un curieux tableau de genre par l'exactitude des costumes, les gestes des personnages, la beauté de la nature morte. L'œuvre est moins caricaturale et moins fantaisiste que celle de van Hemessen; Beukelaer nous laisse un récit plus vrai des plaisirs galants de son siècle. Les deux autres tableaux du Musée de Bruxelles sont d'une ordonnance plus conventionnelle et les sujets n'y sont vraiment qu'un prétexte à peindre des volailles, des légumes et des quartiers de viande. — Le Musée d'Anvers possède un excellent tableau de Joachim représentant un *Marché aux poissons,* œuvre bien aérée, moins archaïque de coloris et de dessin que l'*Enfant prodigue.* De jolies lumières y enveloppent les fraîches et belles bourgeoises et les marchandes de poissons; un paysage très fin se développe derrière les halles et des tons rouge et jaune s'harmonisent subtilement dans les habits du poissonnier. Beukelaer a la même âme plébéienne que Peter Aertsen, — mais sensiblement affinée. Peut-être était-ce le prix de ses souffrances? Au même musée est une *Adoration des Bergers* attribuée à Joachim (1) et qui est une œuvre singulièrement en avance sur son temps (fig. CCXVIII). C'est une composition bien ordonnée, où les groupes et les personnages allient de la manière la plus heureuse les éléments du style classique et les accents de l'art populaire. L'idéal du XVIIe siècle se dessine nettement; il semble que le pauvre Beukelaer l'ait entrevu l'un des premiers.

(1) Jadis attribuée à Frans Floris. Le tableau est monogrammé J. B.

CCXVII. — JOACHIM BEUKELAER

L'Enfant prodigue (v. p. 198)

(*Musée de Bruxelles.*)

XLIV

Lambert Lombard.

En l'année 1505, le cardinal Erard de la Marck était élu prince-évêque de Liége et avec lui s'ouvrait une ère réparatrice pour la région mosane si terriblement éprouvée sous l'irascible tutelle de Charles le Téméraire. « Grand bâtisseur, lettré, Mécène somptueux, aimant à s'entourer d'esprits d'élite, il (Erard) sut donner une impulsion vigoureuse aux diverses branches des arts. Grâce à lui, les artistes furent dispensés de s'exiler dans les régions voisines et trouvèrent dans leur propre patrie l'occasion de mettre leurs talents à profit. Cette influence bienfaisante d'Erard se manifesta dans tous les domaines ; il est permis de dire que son règne fut pour les arts mosans une véritable renaissance » (1). L'année même où Erard de la Marck prenait possession du trône épiscopal, naissait le peintre Lambert Lombard que l'on considère généralement et avec raison comme l'incarnation la plus marquante de cette renaissance mosane.

*
* *

Né au quartier d'Avroy (hors la ville à cette époque) il était fils de Grégoire Lombard, du métier des mangons (bouchers) et de Léonie de Sart. On désigne comme ses premiers maîtres Jean Demeuse (?) et Antoine de Beer, lequel jouissait de la fran-

(1) Helbig, Jules et Brassinne, Joseph, l'*Art mosan*, 1911, t. II, p. 2. Van Oest. Bruxelles.

chise du métier à Anvers; mais ce sont là des indications fort contestables et rien n'autorise à croire que l'artiste ait fréquenté un atelier anversois dans sa jeunesse. Lambert Lombard se maria à vingt-huit ans et il est permis de supposer que dès cette époque il entra au service du prince-évêque Erard. En 1532 on rencontre dans un livre de dépenses du prieuré de Saint-Séverin en Condroz, la première mention d'un ouvrage de Lambert. Il s'agit d'un travail de polychromie sculpturale. « Maître Lambert, poinctre du palais de Monseigneur le Révérendissime cardinal de Liége » reçoit 20 florins pour enluminer un Christ, accompagné de Notre Dame et de saint Jean; ces trois figures étaient dues au ciseau de maître Balthazar de Liége.

Un universel besoin de savoir animait alors le monde occidental; nos artistes se faisaient remarquer par leurs curiosités diverses et étaient tous de grands voyageurs. Lombard partit pour l'Allemagne en 1533 et il existe de cette époque un dessin représentant le monument romain d'Igel près de Trèves et qu'on croit pouvoir lui attribuer. Un des plus célèbres disciples de Lambert Lombard, Hubert Goltzius, parle d'ailleurs dans ses *Images de presque tous les empereurs*, et cela en termes fort savoureux, des études du maître liégeois en Allemagne : « Moy mesme ay veu en la maison de Lambertus Lombardus, duquel ay esté le disciple en mon stile et mestier, plusieurs paintures, lesquelles il avait contrefaites en Allemaigne après certaines paintures anciennes des Francons et qui bien pourront estre comparées à plusieurs belles paintures romaines. » Et van Mander dit de son côté : « Lambert visita plusieurs pays; d'abord dans le voisinage des Pays-Bas, l'Allemagne et la France. Il rassembla, de la sorte, des antiquités, œuvres des Francs ou Allemands, produites à une époque où en Italie l'art avait presque cessé d'être, par le fait des révolutions, des guerres civiles et d'autres causes » (1). Comme archéologue, Lambert Lombard manifesta donc de bonne heure de l'énergie et de l'originalité. A défaut d'œuvres antiques, il étudiait les productions gallo-romaines (c'est là je pense ce que veulent dire Goltzius et van Mander) et pouvait tirer quelque orgueil d'une érudition qui n'était point banale. Goltzius ajoute d'ailleurs que Lambert Lombard, homme aussi modeste qu'instruit, « ne se vantait d'autre chose que des paintures anciennes des Francons, desquelles il prins son premier fondement, devant que jamais il vint à Rome, pour se rendre plus parfait en son art et stile ».

Après l'Allemagne, le jeune artiste liégeois visita les Pays-Bas et fit d'assez longs séjours, croit-on, à Middelbourg où il aurait travaillé sous la direction de Jean Gossart. Il devait rencontrer aussi dans la capitale zélandaise un archéologue passionné, Michel Zagrius, greffier de la ville avec qui il se lia étroitement, se confirmant ainsi de

(1) Livre des Peintres. Traduction Hymans.

plus en plus dans son culte de l'antiquité. En 1535 Lambert se trouvait à nouveau à Liége et deux ans plus tard il partait pour l'Italie. Sans doute l'un de ses vœux les plus chers se trouvait ainsi exaucé. Or c'est presque un hasard qui lui permit d'accomplir ce voyage. Le cardinal Reginald Pole, exilé d'Angleterre par Henri VIII, était venu passer quelques mois à Liége en 1537 et y avait été reçu de la manière la plus empressée par Erard de la Marck. Le cardinal quitta Liége pour se rendre à Rome, auprès du pape Paul III et Erard de la Marck profita de l'occasion pour lui demander d'amener l'artiste liégeois en le lui recommandant chaudement. Lambert Lombard accompagna Reginald Pole et, suivant Lampsonius, peignit pour lui, à Rome même, une *Table de Cébès* (vision du philosophe Cébès?) exécutée en grisaille comme les études que le maître avait jadis rapportées d'Allemagne. Le séjour de Lambert Lombard en Italie ne dépassa point deux années. Erard de la Marck étant mort le 16 février 1538, l'artiste se trouvait privé de la pension qui le faisait vivre à Rome. Il revint à Liége en 1539. Une assez grosse déception l'y attendait.

Erard de la Marck songeait à décorer le nouveau palais des princes-évêques de peintures monumentales et l'on peut croire qu'il avait favorisé le voyage de son peintre en Italie en vue de ce travail. Mais les grands projets décoratifs d'Erard furent abandonnés par son successeur Corneille de Berghes et l'on n'y revint plus. Lambert Lombard dut attendre les commandes. Elles ne firent probablement pas défaut : au témoignage d'anciens auteurs, l'artiste travailla pour de nombreuses églises liégeoises. A la cathédrale de Saint-Lambert, dans la chapelle dite des Oranus, on voyait du maître un triptyque important représentant dans la partie centrale la *Crucifixion* ; dans la chapelle du vestiaire des chanoines de la même église, un autre retable à volets du maître montrait la *Cène* au centre ; une *Déposition de la Croix* du grand artiste liégeois fut placée en 1553 par les membres de la famille Tornaco dans la chapelle de l'église Saint-Jean qui portait leur nom. Le maître aurait également décoré l'église Saint-Paul de peintures murales dont il ne reste plus trace. Il fournit des dessins pour les verriers, les sculpteurs, les graveurs et par la multiplicité de ses travaux, Lombard tient une place éminente parmi les artistes si instruits de notre XVIe siècle. Les vieux auteurs le disent architecte aussi : *Gran letterato, giudizio pittore e architetto ecellentissimo* dit Vasari ; et Guichardin reprend : *Lamberto Lombardo di Liege, huomo degno, litterato e non solo eccelente pittore ma anche grande architetore.* Pour ses travaux d'architecture, convenons que les renseignements fournis par la tradition sont peu précis. L'artiste aurait construit la maison du chanoine Jean Œms de Wyngaerde (démolie en 1829) et celle du vicaire général Liévin van der Becke (Laevinus Torrentius). Personne n'ignore que l'on fait honneur à Lambert Lombard d'un charmant portail de l'église Saint-Jacques à

Liége, chef-d'œuvre des débuts de notre renaissance italianisante et véritable pendant wallon du Greffe de Bruges. Mais l'attribution résisterait-elle à un sérieux examen?

Lambert Lombard trépassa en 1566; on croyait jadis qu'il était mort pauvre, à l'hôpital Cornillon. Mais il avait pu acquérir une certaine aisance puisqu'il avait rassemblé une belle collection de dessins, de médailles et de pierres gravées et qu'il s'était payé en outre le luxe de soutenir de ses deniers, au début de leur carrière, les artistes formés à son école, – trait auquel on reconnaît le grand chef d'atelier que fut Lambert Lombard. Il est vrai que ces générosités auraient pu le conduire à l'hôpital... Mais il paraît établi que l'artiste fut enterré à Sainte-Véronique (1). Les autorités liégeoises avaient honoré le maître de diverses charges rémunératrices et notamment de celle de « greffier à la cour d'Avroy », sinécure qui passa après sa mort à son gendre, le sculpteur Tollet. Une nombreuse famille entourait le peintre. Lambert Lombard fut marié trois fois et eut cinq filles; on ne lui connaît pas d'héritier mâle. Sa seconde femme était la sœur du peintre Suavius : sa troisième femme Anna Wautier de Chawheid lui survécut. Une de ses filles épousa, en 1560, le peintre Louis de Hasque, une autre, Philipette, prit pour mari le sculpteur Tollet en 1565, et sa quatrième fille eut pour premier mari le peintre Pierre Balen. Les anciens chroniqueurs confondent souvent Lambert Lombard avec son beau-frère Suavius (Ledoux et en flamand Susterman, Zutman ou Zoetman) originaire de Maestricht et qui portait également le prénom de Lambert.

* * *

Que reste-t-il de l'œuvre picturale de Lambert Lombard? Nul ne peut le dire avec quelque précision. Un destin impitoyable a dispersé et détruit les peintures de l'artiste liégeois et les œuvres que nous énumérions plus haut ont toutes disparu. Amoureux de techniques diverses, Lombard commit peut-être l'imprudence d'essayer des procédés qui ne résistèrent pas à l'action du temps. Ses peintures de Saint-Paul étaient ruinées dès le XVIIe siècle. Un grand nombre de ses tableaux avaient été acquis par le prince-évêque Maximilien Henri de Cologne; ils furent tous détruits pendant le sac de Bonn en 1703. D'autre part la Révolution française, accomplissant pour l'art liégeois des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles l'œuvre destructrice que Charles le Téméraire avait assumée pour la période gothique, anéantit vraisemblablement ce qui restait de l'œuvre du maître à Liége. On attribue néanmoins un certain nombre de tableaux à Lambert

(1) Par M. Jorissenne. Conférence à l'Institut archéologique liégeois, mars 1909.

CCXIX. — LAMBERT LOMBARD
Déposition de Croix (v. p. 303)
(*Collection Mesès, Casterle*).

CCXXIV. — PIERRE POURBUS L'ANCIEN
Le Jugement dernier (v. p. 311)
(*Musée communal de Bruges*).

Lombard et il y a trois à quatre mois on pouvait encore dire que l'hypothèse la moins scientifique régnait en maîtresse dans le catalogue du maître.

Les études sur la production picturale de Lambert Lombard auront désormais un point d'appui. On voyait en effet à l'exposition rétrospective de Charleroi une *Déposition de Croix* (collection de Mlle Meses à Casterlé) signée *Lombard* et datée 1556. (Fig. CCXIX). C'est la seule œuvre portant le signature du maître et je pense qu'on peut tenir cette signature pour authentique. Il serait exagéré de dire que la peinture est d'un grand charme et que la composition révèle un génie dramatique original. Les traditions techniques de Gossart sont oubliées et le tableau, brossé avec énergie, s'apparente au contraire singulièrement à la manière de l'élève de Lombard, Franz Floris, dit l'*Incomparable*. Les manteaux sont traités à la romaine, les têtes ont des proportions un peu exagérées pour la hauteur des figures ; le Christ est très soigneusement dessiné et modelé. Il est un peu déconcertant de constater que les dessins qui nous sont restés de Lambert Lombard représentent toujours des figures élancées, de structure mantegnesque et qu'aucune influence de Mantegna n'apparaît dans cette *Déposition*. On a écrit, puis reproduit à l'envi ce jugement assez baroque : « Lambert Lombard s'est inspiré des anciens, filtrés par Mantegna et Bandinelli. » Bandinelli n'a rien à voir dans cette affaire, en tout cas moins que Mantegna. Certaines figures de la *Déposition* feraient au contraire penser à ces œuvres anciennes des *Francons* signalées par Goltzius. Remarquons aussi que dans ce tableau de la collection Meses un seul acteur épisodique se mêle aux personnages sacrés et traditionnels de la *Déposition*, — l'homme à barbe pointue, placé à gauche du spectateur, devant la petite scène de la mise au tombeau. Cet homme ressemble beaucoup aux portraits dans lesquels on reconnaît Lambert Lombard peint par lui-même. Le peintre aurait donc tenu à figurer dans l'œuvre pieuse (1).

Lambert Lombard peignit plus d'une *Déposition*. Nous avons mentionné celle de la famille Tornaco (on croit en posséder le dessin à Liége), malheureusement perdue. Une *Déposition de Croix* attribuée à Lombard figure au catalogue de la National Gallery. — On a complètement supprimé de l'œuvre du maître une série de *Cènes* dont on le croyait l'auteur (Musée de Bruxelles, Musée de Liége, Musée de Nuremberg, prototype dans la collection Cook à Richmond) que les uns à la suite de M. Hymans inscrivent à l'actif de Pierre Coecke et pour lesquelles d'autres ont inventé un « maître des saintes Cènes » (2). Le sujet a certainement été abordé par l'artiste liégeois et notamment dans un retable que nous mentionnions à la cathédrale Saint-

(1) C'est M. Jules Destrée, organisateur de l'exposition de Charleroi, qui nous a communiqué ces remarques sur la présence possible de Lambert Lombard dans cette *Déposition*.

(2) Voir notre chapitre XXXV.

Lambert. Il existe même une gravure exécutée d'après une *Cène* de Lambert Lombard ; mais l'ordonnance n'a rien de commun avec les *Cènes* longtemps considérées comme peintes par le maître liégeois. — On a voulu également rendre Lambert Lombard responsable de toute une série de *Madones* blafardes et maniérées (nos musées en conservent plusieurs), dont Gossart ou van Orley ont créé l'original (1). Le Musée de Berlin porte à son catalogue, sous le nom de Lambert Lombard, une *Marie avec l'enfant*, mais une note nous avertit que l'œuvre appartient à un groupe mis à tort au compte du maître. — Il semble que les conservateurs du Musée de Vienne, par contre, aient raison de tenir Lambert Lombard pour le peintre d'une *Adoration des Bergers* de l'Hofmuseum viennois (2) où se retrouvent des caractères de la *Déposition* signée (coll. Meses) et s'affirment quelques-uns des mérites « supposés » de l'artiste. La grâce de la madone évoque le souvenir de Gossart ; les architectures sont d'un style purement romain ; les types masculins relèvent de l'esthétique idéaliste qui se répandait dans notre art et les quatre figures remplissent la composition suivant les formules synthétiques imposées par les ateliers romains. Cette *Adoration* de Vienne est de valeur ; les Français s'en emparèrent et la restituèrent aux Viennois en 1815. Une autre *Adoration des Bergers*, conservée à Saint-Pétersboursg et donnée également à Lambert Lombard, passa quelques années en France elle aussi, — à la Malmaison. Le Musée de Vienne pourrait bien posséder une autre œuvre authentique de Lambert Lombard : *Une Sainte-Famille avec un perroquet*, tenue jadis pour un Franz Floris et que M. Scheibler a enlevée du catalogue de l'*Incomparable* pour l'inscrire à celui de son maître.

Je ne sais sur quel critérium M. Hymans s'appuie pour déclarer qu'une certaine *Résurrection de Lazare* du Musée de Hanovre est une production indiscutable du peintre mosan. Je ne crois pas non plus qu'on puisse continuer de voir une œuvre de Lambert Lombard dans les *Israélites s'apprêtant à sacrifier l'Agneau pascal* du Musée de Liége, encore que le panneau (partie d'un ensemble démembré) provienne de l'église Saint-Denis de Liége où l'artiste fut sans doute occupé. A voir l'architecture bramantesque où se déroule la scène et l'allure académique des personnages, on peut croire que le maître aurait approuvé les tendances de l'auteur et que l'œuvre sort, sinon de son atelier, du moins de son école. Mais Lombard, chez qui on chercherait en vain la sensibilité picturale des Flamands, peignait tout de même mieux. Les restaurateurs, il est vrai, ont impitoyablement enlevé les glacis de ce panneau. — Une œuvre froide et grise, groupant d'innombrables figures dans un

(1) Voir notre chapitre XVI.

(2) L'œuvre est reproduite dans l'*Art mosan* de Helb:g en tête du second volume.

CCXX. — LAMBERT LOMBARD
Portrait de l'Artiste (v. p. 305)
(*Collection de la Marquise de Peralta, Quincampoix-Liége*).

CCXXI. — LAMBERT LOMBARD
Le Philoguet (v. p. 305)
(*Musée de Liége*).

paysage de rochers déchiquetés à la Blondeel : *Exode de Jacob* (coll. Scheen) est reproduite dans l'*Art mosan* de Helbig sous le nom de Lombard. L'œuvre fut envoyée à l'exposition des Primitifs de 1902 ; le catalogue Hulin la fait précéder de la mention peu compromettante : *Inconnu.*

Il y a tout lieu de croire que Lombard fut un excellent portraitiste comme tous nos romanisants du XVIe siècle et que, placé devant le document humain, l'artiste liégeois s'affirmait comme un observateur de premier ordre pouvant même être rangé à côté d'Antonio Moro. C'est sous le nom de ce dernier qu'était catalogué jadis le portrait de Lombard par lui-même, conservé au Musée de Cassel, page puissante et très significative qui porte dans la partie supérieure l'inscription AGE 61 LAN 1566. C'est donc l'année de sa mort que Lombard peignit cette image rude et cordiale à la fois, d'une franchise entière, d'une facture sobre et volontaire, où il nous apparaît comme le digne fils de la Cité Ardente. Une seconde version de ce portrait est au château de Quincampoix (marquise de Péralta) près de Liége ; c'est également une œuvre de magistrale sincérité (Fig. CCXX). — Rien ne s'oppose à ce qu'on maintienne au catalogue de Lambert Lombard le *Philoguet* du Musée de Liége, portrait, dit-on, d'un fou très populaire dans la grande cité mosane au temps de Lambert. (Fig. CCXXI.) J'aime fort, pour ma part, ce personnage au nez crochu, aux yeux finauds, au menton pointu, à la poitrine découverte ; c'est un chef-d'œuvre de vérité pittoresque. Le maître wallon, par ailleurs trop exclusivement soumis au formalisme régnant, s'abandonne ici aux inclinations narquoises de sa race.

* * *

Pour étudier avec fruit les peintures attribuées à Lombard, il faudrait bien connaître les dessins laissés par le maître (notamment ceux de la galerie d'Arenberg) et les gravures exécutées d'après ses tableaux ou ses dessins. Je crois néanmoins que l'artiste liégeois ne s'affirmera jamais à nos yeux comme un grand *peintre*, comme un maître de la couleur. Son véritable titre est d'avoir été un chef d'atelier de premier ordre ; ceci semble hors de conteste. La jeunesse néerlandaise se groupa autour de lui ; grâce à son atelier, Liége, pendant quelques années, devint le foyer le plus intense de notre peinture. Et ce prestige de l'éducateur mosan tient sans doute à ce que son école propageait une esthétique nouvelle. La fantaisie charmante et un peu mièvre de nos premiers italianisants, ce romantisme souple et maniéré qu'incarnait si parfaitement le maître de

Lombard, Jean Gossart de Maubeuge, cessent de régner dans l'atelier du peintre liégeois au profit de la rigueur et de la *furia* romaines. Van Mander, romaniste convaincu, en témoigne. « Lorsqu'il (Lambert) visita l'Italie et Rome, il n'y resta pas inactif et devint, à son retour, dans son coin rocheux du pays liégeois, le père de notre art de dessiner et de peindre, le dépouillant de sa rudesse et de sa lourdeur barbare, pour mettre à la place les beaux principes de l'antiquité, ce qui lui valut une somme considérable de gratitude et d'éloges » (1).

Van Orley, Gossart, van Coninxloo, van Clève, Blondeel même, sont des italianisants; mais leur art est pénétré des traditions du XVe siècle. Leurs personnages sont vêtus de costumes contemporains et leurs physionomies portent les marques d'un localisme accentué. Les réminiscences méridionales de leurs architectures s'accommodent d'inventions fantaisistes qui donnent à leurs décors des aspects un peu hybrides ; ce n'est pas sans raison que les critiques allemands ont parlé à ce propos de « baroque primitif ». Les élèves de ces maîtres font un pas décisif dans la voie de l'esthétique romaine. Pierre Coecke et Michel Coxcie, tous deux élèves de van Orley, répandent les nouvelles doctrines dans l'école brabançonne; Pierre Pourbus, successeur de Lancelot Blondeel, les fait triompher dans l'école brugeoise (ce fut pour elle le coup de grâce); Lambert Lombard, élève de Jean Gossart, incarne si puissamment le nouveau mouvement à Liége que les jeunes gens les plus doués de la jeune génération accourent auprès de lui et que même des écoliers lui viennent de Hollande et d'Allemagne. Parmi les disciples de Lambert Lombard on cite : Guillaume Key — grand nom, grande énigme ; Hubert Goltzius, peintre, numismate, écrivain qui dans un passage souvent cité a rendu hommage à la science archéologique de son maître ; Lampsonius, plus connu comme poète-chroniqueur que comme peintre ; Lambert Suavius, un artiste aux talents multiples, apprécié surtout comme graveur ; Jean Ramey, à qui Otto Voenius, le troisième maître de Rubens, demanda des conseils ; Pierre Dufour, alias Jalhea Furnius, très estimé de ses contemporains ; N. Pesser ; Tollet et enfin et surtout Franz Floris qui fut de son vivant appelé l'*Incomparable*. Après un séjour à Rome, Floris ouvrit à Anvers un atelier où l'on enseignait la plus pure esthétique idéaliste, où l'on s'exerçait à enlever aux figures leurs caractères individuels, aux décors leur physionomie contemporaine et à ressusciter l'esprit de la sculpture antique. Le succès fut sans précédent. Le nombre des élèves s'éleva à 120 ! Or, chose étonnante et jamais remarquée, de cet atelier où Michel-Ange était Dieu, sortent des coloristes remarquables ! Et l'*Incomparable* forme les Martin de Vos, les Adrien-Antoine Key, les Francken, tous maîtres préoccupés de

(1) Livre des peintres. Traduction Hymans.

couleurs, avant-coureurs immédiats de Rubens. Si l'on songe à l'érudition de ce dernier aux inévitables étapes que suppose son intimité avec l'art italien et la civilisation romaine, on voit, tout compte fait, l'importance d'un Lambert Lombard dans l'histoire de notre art et comment le peintre de la *Descente de Croix*, à travers l'œuvre d'Otto Voenius et des disciples de Floris, se rattache au grand maître mosan. On a comparé, non sans raison, Lambert Lombard à Squarcione ; mais il n'a formé aucun Mantegna. Il est du moins au premier rang de ceux qui préparèrent courageusement les chemins à Pierre-Paul Rubens.

CCXXII. — PIERRE POURBUS L'ANCIEN
Portrait de Jean Fernaguut (v. p. 311)
(*Musée communal de Bruges*).

CCXXIII. — PIERRE POURBUS L'ANCIEN
Portrait d'Adrienne de Buuck (v. p. 311)
(*Musée communal de Bruges*).

XLV

Pierre Pourbus l'Ancien

« On me pardonnerait de grand cœur le mince produit de mes chasses incessantes aux renseignements concernant la vie des grands peintres, si l'on pouvait se rendre compte de l'étendue des peines que je me suis données. Mais à qui appartient-il de voir se réaliser complètement l'œuvre à laquelle il se voue avec toute la conscience dont il se sent capable? Et pourtant je ne laisserais pas volontiers dans l'ombre quelques-uns des hommes les plus marquants. Aussi donnerai-je place ici à Pierre Pourbus, originaire et natif de la Hollande, de la ville de Gouda, mais qui se fixa de bonne heure à Bruges où il épousa la fille de Lancelot (Blondeel), comme je l'ai dit ailleurs. Il était bon peintre de figures, compositions et portraits d'après nature. » Ainsi parle van Mander au début du chapitre qu'il consacre aux Pourbus.

Peeter (Jansz) Pourbus, ou plus exactement Poerbus, fils de Jan, naquit à Gouda en 1510 et mourut à Bruges le 30 janvier 1584. On ne sait pas à quel moment il se fixa dans la vieille capitale des Flandres : pour les uns d'assez bonne heure, pour les autres après la trentaine. Il y épousa la fille de Lancelot Blondeel, Anne, — (peut-être avait-il été l'élève de Lancelot?), — devint membre de la confrérie de Saint-Georges en 1540 et acquit en 1543 la maîtrise dans la gilde des peintres dont il fut doyen dans la suite. Le Musée d'Anvers possède deux portraits : *Gillis van Schoonbeke* et sa femme *Elisabeth Heynderick* datés de l'année 1544 et attribués à Pierre Pourbus; ce

sont des œuvres énergiques, simples et soigneusement peintes. L'éclairage du visage masculin révèle quelque souci de technique nouvelle. Mais le grand portraitiste que fut Pourbus l'Ancien ne fournit pas ici sa mesure.

L'artiste s'attira de bonne heure la bienveillance des autorités brugeoises. Le magistrat eut maintes fois recours à ses talents divers et lui commanda non seulement des travaux de peinture, mais encore l'exécution de quelques plans de la ville et des environs. Énumérons ses travaux cartographiques (1). En 1550 il fournit une carte de Watervliet et de ses alentours ; en 1552 il peint pour Charles-Quint trois cartes des côtes avec des indications précises sur les diverses profondeurs de la mer ; en 1561 il reçoit une avance sur le payement d'une carte générale des régions à laquelle il avait travaillé pendant plusieurs années avec des collaborateurs, et le complément lui est versé en 1570. Trente ans plus tard, la carte ayant subi d'irréparables dommages, on demanda à Peter Claeissins II d'en faire une copie fidèle, encore conservée de nos jours à l'hôtel de ville de Bruges. Lancelot Blondeel et Jean Prévost avaient été, eux aussi, employés à des travaux cartographiques ; les grands peintres du XVe et du XVIe siècles acceptaient on le sait, maintes besognes d'art appliqué. Pourbus peignit même des torchères décoratives et dessina des costumes pour les rhétoriciens qui participèrent à la Joyeuse-Entrée de Philippe II à Bruges.

*
* *

Un grand nombre de peintures du maître sont malheureusement détruites ou perdues. Suivant van Mander, la création la plus importante de Pierre Pourbus était à Gouda dans la grande église et représentait la *Légende de saint Hubert*. « Le panneau central est un *Baptême* où deux personnages reçoivent le sacrement de la main d'un évêque escorté de deux porteurs de torches. La cérémonie a lieu dans un beau temple, avec une perspective très bien observée. Sur l'un des volets est représentée une *Tentation* où les mauvais génies offrent des trésors au saint qui les repousse ; sur l'autre volet, la tentation s'accomplit par des femmes. A l'extérieur on voit, en grisaille, la jeune Vierge gravissant les degrés du temple, et la Visitation. Ces peintures sont encore à Delft » (2). On ne sait point comment ni pourquoi cette *Légende* passa de Gouda à Delft. Ce qui est plus grave c'est qu'on ne sait pas ce que ce chef-d'œuvre est devenu. Le « beau temple », la « perspective très bien observée » de la partie centrale sont le sûr indice du parfait romanisme de ce *Baptême ;* mais sans nul doute aussi Pourbus dans la *Tentation* avait

(1) Nous reproduisons la liste telle que la donne M. von Wurzbach.
(2) *Livre des Peintres*, Ed. Hymans.

CCXXV. — PIERRE POURBUS L'ANCIEN
La Vierge des Sept Douleurs (v. p. 311)
(*Eglise Saint-Jacques, Bruges*).

donné cours à cette imagination septentrionale que Bosch et Bruegel incarnèrent avec génie et que tout le classicisme du XVIe siècle ne réussit pas à étouffer, même chez Franz Floris, comme l'atteste la vigoureuse *Chute des Anges rebelles*, page mouvementee de l'*Incomparable* que conserve le Musée d'Anvers.

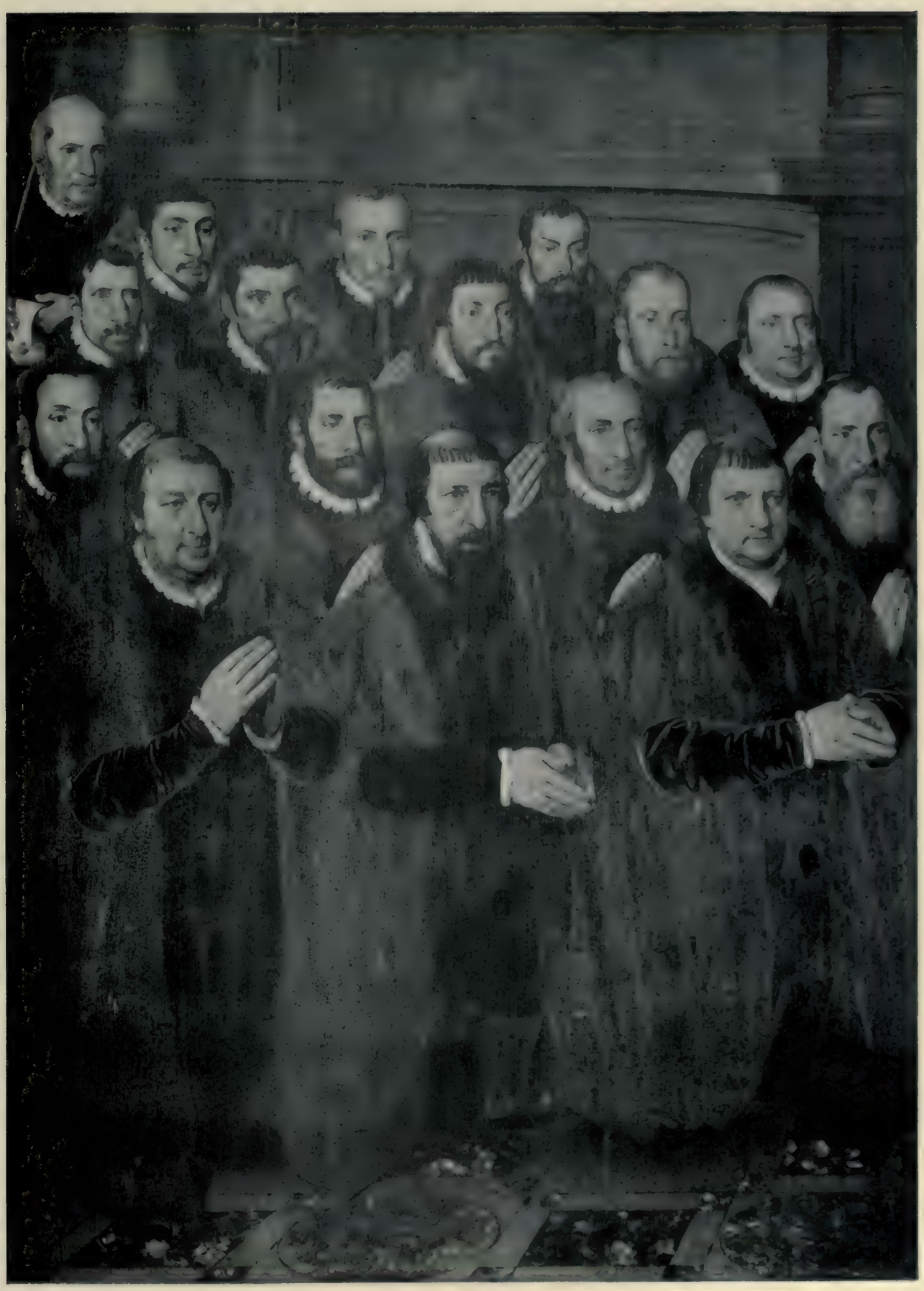
Bruges a gardé de son « dernier peintre » quelques œuvres très caractéristiques et grâce auxquelles le talent de Pourbus nous est fort bien connu. Les plus anciennes sont deux admirables portraits : *Jean Fernaguut* et sa femme *Adrienne de Buuck* et un *Jugement dernier*. Les trois œuvres sont conservées au Musée de Bruges et datées de 1551. Les portraits sont des documents où se lit à merveille le caractère de la race brugeoise au XVIe siècle. Fernaguut a vingt-neuf ans, sa femme dix-neuf (Fig. CCXXII et CCXXIII). Ils nous regardent avec placidité ; ils ont conservé le calme, l'énergie intérieure, l'âme robuste de leurs ancêtres brugeois peints par les maîtres du XVe siècle. Leur teint est plus pâle; les linéaments sont moins vigoureux. Le dessin de Pourbus a traduit les lignes du visage avec des inflexions infiniment subtiles sans que la fermeté de son modelé en ait souffert et ce couple patricien de la Bruges décadente semble peint par un portraitiste aristocratique de la cour de Fontainebleau. La technique de ces frappantes images vaut qu'on s'y arrête un instant. La couleur est lisse et l'on sent que l'artiste a travaillé constamment « dans le mouillé ». De nos jours les couleurs sèchent tout de suite et le lendemain le peintre éprouve toujours quelque peine à reprendre le travail au point où il l'abandonna la veille. L'empirisme des maîtres du XVe et du XVIe siècle connaissait des raffinements que nos méthodes ignorent. — Le *Jugement dernier* (Fig. CCXXIV) n'est pas d'un coloris très agréable, mais le dessin des contours, les modelés des corps nus trahissent une science peu commune. La couleur posée par couches légères laisse apparaître par endroits le dessin de la préparation ; la technique de Pourbus est toute traditionnelle et les ombres sont encore indiquées au moyen de hachures. Mais si l'esprit septentrional est sensible dans la facture et la conception générale, les nus féminins, les têtes aux élégances empruntées, les anatomies académiques rangent le peintre parmi les romanistes décidés. Son italianisme, toutefois, a des accents primaticiens ; on le dirait né à Fontainebleau.

La belle *Vierge des Sept Douleurs* de l'église Saint-Jacques (signée) est de l'année 1556 (Fig. CCXXV). Vêtue d'un grand manteau bleu détérioré par le temps, se détachant d'un fond d'architecture brune, la Madone ne manque ni d'expression, ni de finesse (ses mains sont fort grandes). Dans les petits médaillons qui l'entourent apparaissent bien des réminiscences de l'ancienne école brugeoise et la *Mise au tombeau* seule est d'un classicisme parfait. Les donateurs (d'une part Josse van Belle et ses quatre fils, de l'autre sa femme Catherine Ylaert) sont dignes du portraitiste des Fernaguut, — surtout

le mari vêtu d'une merveilleuse simarre foncée doublée de zibeline. La sainte Catherine qui présente la donatrice évoque à nouveau le souvenir des types primaticiens. De la même année — 1556 — datent les deux magnifiques panneaux où sont représentés avec une sincérité infiniment pittoresque trente et un confrères de la corporation du Saint-Sang (chapelle de ce nom). Agenouillées, rangés avec symétrie, ils montrent des têtes énergiques ornées de barbes rousses ou brunes ou des visages florissants un peu salis par le poil du menton rasé. Aujourd'hui encore, en voyant passer dans les rues de Bruges ou de Gand des types flamands caractéristiques, — jeunes gens aux faces musclées, bourgeois gras au teint couperosé, vieillards glabres et finauds — tout de suite on songe aux confrères et aux marchands si loyalement peints par Pourbus.

Trois ans plus tard — 1559 — le maître signe la grande *Cène* de la cathédrale de Saint-Sauveur d'un ensemble si solennel et si froid. Toutes les conventions prônées par les ateliers romanistes y triomphent et les contemporains ne pouvaient souhaiter application plus sévère des doctrines méridionales. Hélas ! l'âme flamande s'assimilait mal l'âme antique et ces apôtres aux toges impeccables sont bien ennuyeux. Deux ou trois apôtres pourtant retiennent l'attention ; ce sont des portraits. Les volets représentent à droite *Abraham et Melchisedech*, à gauche *Elie sous le génévrier* et dans l'ange de ce dernier panneau nous croyons encore une fois distinguer des élégances empruntées aux maîtres de Fontainebleau. Nous ne savons point si Pourbus visita l'Italie. Plusieurs de nos maîtres à cette époque connurent l'art transalpin en travaillant avec de grands artistes d'Italie à la cour de France. Ce fut peut-être le cas de Pourbus. Les quinze membres de la confrérie du Saint-Sacrement qui firent exécuter ce triptyque figurent au revers de l'un des volets, accompagnés de leur bedeau (Fig. CCXXVI). Ils sont parmi les portraits les plus vivants et les plus inoubliables du maître. Une autre grande *Cène*, tout aussi conventionnelle que celle de Saint-Sauveur, date de 1562 et se trouve à l'église Notre-Dame (Fig. CCXXVII). Il semble que le maître l'ait exécutée avec des soins particuliers ; mais il serait téméraire de porter une appréciation sur la technique d'une œuvre qui dès l'année 1589 était restaurée par Antoine Claeissins. Ici encore deux ou trois visages ont le relief et la vie des portraits d'après nature.

La réputation de Pourbus portraitiste était telle qu'en 1560 le maître était chargé de peindre pour la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville les portraits de Charles-Quint et de Philippe II. Mais l'Empereur était mort et son fils était en Espagne ; nous ne savons de quels documents le maître se servit et les deux portraits ont d'ailleurs disparu depuis longtemps. On a conservé en revanche une œuvre capitale qui date de l'année suivante 1561 : un panneau représentant treize membres de la famille van Berchem (collection du marquis de la Boëssière-Thiennes, Bruxelles) (Fig. CCXXVIII). Les



CCXXVI. — PIERRE POURBUS L'ANCIEN
Les Confrères de la noble confrérie du Saint-Sang (v. p. 312)
(*Chapelle du Saint-Sang, Bruges*).

CCXXVII. — PIERRE POURBUS L'ANCIEN

La Cène (v. p. 312)

(*Eglise de Notre-Dame, Bruges*).

personnages ne sont plus alignés cette fois par rangs superposés et le peintre dispose les portraits avec plus de pittoresque et de naturel. La famille van Berchem est groupée autour d'une table supportant un clavicorde ; l'instrument est joué par une femme qu'accompagne un joueur de luth. Deux enfants vont manger une orange que leur prépare une aïeule ; dans le fond est reproduit un portrait d'ancêtre. Les figures sont de grandeur naturelle et l'œuvre, d'un dessin serré, d'un coloris à la fois mat et puissant, a gardé toute sa force initiale. Une magnifique nature morte étalée sur la table la rend encore plus riche. On a pu l'admirer à l'Exposition des portraits anciens qui fut organisée dans les locaux du Musée moderne de Bruxelles en 1897 ; elle y avait pour pendant un groupe de onze personnes de la collection du baron de Woelmont, œuvre très proche de la *Famille van Berchem* comme sujet, comme coloration, comme esprit. Dans cette *Réunion* du baron de Woelmont on croyait reconnaître les portraits de Pourbus et de sa famille (1).

Les magnifiques volets que Pourbus peignit pour la *Transfiguration* de Gérard David (Notre-Dame, Bruges) (2) datent de l'année 1573 et représentent à gauche Anselme Boetius et ses sept fls, à droite sa femme Jeanne Voet et ses trois filles. Les figures féminines sont de premier ordre et ces jolis modèles blonds, coiffés à la Marie Stuart, la poitrine chargée de chaînes d'or, sont d'un effet très séduisant. Les patriciennes peintes par Pourbus gardent les coquetteries des saintes et des princesses de Memlinc ; elles n'ont plus leur immatérialité. En 1574 Pourbus peignit le triptyque de l'*Adoration des Bergers* conservé également à Notre-Dame. Dans la partie centrale, d'une composition fort soignée, le peintre ne se dégage pas de l'académisme de ses *Cènes* ; son saint Joseph a une attitude de modèle salarié. Comme toujours les donateurs des volets sont excellents : à gauche sire Josse de Damhoudere et ses quatre fils présentés par saint Jacques ; à droite Louise de Chantraine avec ses filles présentées par saint Louis.

Pour être complet citons encore à Bruges : au Musée, des *Scènes de la Passion* (grisaille) ; à l'église Saint-Jacques, une *Transfiguration*, ex-voto de la famille Soyer van Maele (datée 1578) ; dans la collection Coppieters 't Wallant le portrait de *Pierinc Hellinc* (1571). Au Musée de Bruxelles est l'une des dernières œuvres du maître, le portrait de *J. van der Gheenste, échevin de Bruges* (1583) simple, vigoureux, où nous retrouvons la facture lisse des Fernaguut, mais non plus la même souplesse dans les chairs, cette fois jaunâtres et ligneuses. Le Musée impérial de Vienne possède également des portraits authentiques de P. Pourbus, notamment celui de l'orfèvre Martin Marquard. La liste des portraits exécutés par le « dernier peintre de Bruges » reste à

(1) Cf. H. Hymans. *Une exposition de portraits anciens à Bruxelles*. *Gazette des Beaux-Arts* t. XVIII, 1897, p. 181.
(2) Voir notre chapitre XVII.

établir; des œuvres du vieux Pourbus enrichissent encore indûment les catalogues de Adrien et Guillaume Key, d'Antonio Moro et d'autres contemporains notoires. Van Mander signale comme une des dernières peintures de Pourbus admirées par lui, un portrait du duc d'Alençon exécuté d'après nature en 1582 à Anvers où l'artiste se trouvait en même temps que le prince français. Il existe dans la collection Kraemer à Paris un portrait d'Hercule de France, duc d'Alençon que l'on croyait être l'œuvre mentionnée par van Mander; mais le portraitiste de Fernaguut n'a rien à voir avec cette effigie due sans doute à un maître français.

Pourbus habitait une grande maison appelée « Rome » et van Mander déclare qu'il ne vit jamais atelier plus confortable et plus beau que celui du maître brugeois. Le « dernier peintre de Bruges » eut pour élèves son fils Franz Pourbus I, Antoine Claeissins et Hubin Boven. Sa veuve, la fille de Lancelot Blondeel, à laquelle le magistrat payait une pension mensuelle, mourut en 1588. François Pourbus I fit une belle carrière à Anvers et eut un fils, le célèbre Franz Pourbus II, lequel était peintre en titre de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, lorsque Pierre-Paul Rubens, engagé à la même cour, débuta modestement à ses côtés.

CCXXVIII. — PIERRE POURBUS L'ANCIEN

La Famille van Berchem (v. p. 312 et 313)

(Collection du Marquis de la Boëssière-Thiennes, Bruxelles).

XLVI

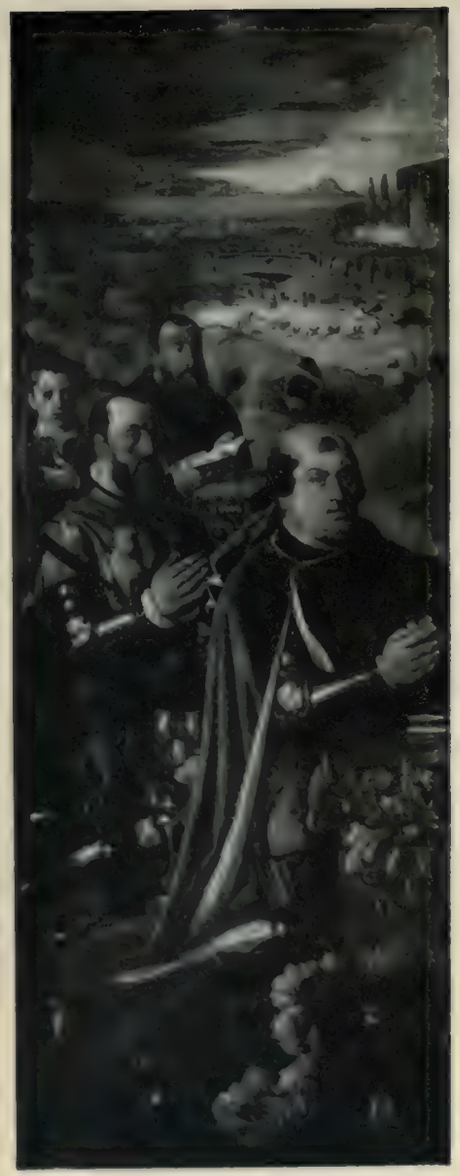
Jan Cornelisz Vermeyen.

Jean-Cornelisz Vermeyen (appelé en Espagne *Juan de Mayo el Barbudo* ou *J. Barba longa*) peintre et graveur, naquit à Beverwyck près de Haarlem en 1500 et mourut à Bruxelles âgé de cinquante-neuf ans. Il fréquenta probablement l'atelier de Jan Scorel et entra de bonne heure au service de Marguerite d'Autriche. Le 25 mai 1530 il se rendit à Augsbourg pour y exécuter le portrait de Charles-Quint et celui de la sœur de l'empereur, la reine Marie de Hongrie, laquelle devenue à son tour gouvernante des Pays-Bas, attacha Jan Vermeyen à sa cour. L'artiste devint finalement peintre de Charles-Quint et accompagna l'empereur au siège de Tunis. Il retraça cette expédition en douze grands cartons, terminés en 1547 (Musée impérial de Vienne), et que Guillaume de Pannemaker traduisit en tapisseries de haute-lisse (Madrid). Vermeyen grava également les principaux épisodes du siège et obtint le 26 mai 1536 le privilège d'éditer ses gravures. Van Mander signale élogieusement ses peintures de l'abbaye de Saint-Vaast à Arras et de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, détruites les unes et les autres par les iconoclastes. Dans l'église du Sablon à Bruxelles se trouvaient des portraits de la famille Tour et Taxis par Vermeyen; ils furent enlevés en 1794 par les commissaires français et l'on ne sait ce qu'ils sont devenus.

Jean-Cornelisz mourut en 1559 et fut enterré dans l'église Saint-Géry à Bruxelles. Il avait placé dans l'église sa propre épitaphe, dit van Mander. Elle était accompa-

gnée d'une *Résurrection* où Dieu le Père apparaissait à la partie supérieure. Les Vermay (Verman) et Pourbus de Vermay mentionnés dans les comptes de Cambrai au XVIe siècle et au XVIIe descendraient de Jean-Cornelisz. Vermeyen était un homme de haute taille et portant une longue barbe ondoyante qui lui tombait à la ceinture; van Mander assure même qu'elle lui venait aux pieds! A cause de ce magnifique ornement capillaire, Charles-Quint aimait à présenter l'artiste aux princes étrangers. Les vieux annalistes de notre peinture s'occupent fort de cette barbe; quelques renseignements précis sur les peintures de Vermeyen feraient mieux notre affaire, remarquerons-nous avec M. von Wurzbach. Les gravures du maître témoignent d'une réelle originalité et s'animent de motifs exotiques et de costumes fantaisistes du plus vif intérêt. Il faut écarter l'hypothèse qui identifie Jean-Cornelisz Vermeyen avec Jean de Rome, lequel fut également peintre de la gouvernante Marguerite d'Autriche. Jean de Rome travaillait en 1513 pour la confrérie du Saint-Sacrement de Louvain; il était donc l'aîné de Vermeyen d'une dizaine d'années.

Aucune « peinture » n'a pu être attribuée avec une certitude absolue à Jean Cornelisz, — sauf la gouache signée qui représente la *Pacification de Gand*, composition d'une soixantaine de figurines que conserve la bibliothèque royale de Bruxelles. L'exécution n'est point sans mollesse et le groupement géométrique des personnages n'offre qu'un intérêt tout protocolaire (Fig. CCXXIX). Trois œuvres sont attribuées à Vermeyen au musée ancien de la capitale belge : un grand triptyque dit *des Micault* et deux portraits. Le triptyque (Fig. CCXXX) représente au centre la *Résurrection de Lazare*; divers monuments antiques et orientaux forment le décor du fond (Panthéon? Colysée? Obélisque). Les personnages ont des formes lourdes; un enfant au premier plan exhibe des jambes d'athlète affreusement pesantes. L'orientalisme de Vermeyen (si l'illustrateur du siège de Tunis est bien l'auteur de ce triptyque) ne saurait être confondu avec celui de Gentile Bellini. Le volet gauche rassemble Jean Micault, trésorier de la Toison d'Or, receveur général des finances de Charles-Quint, et ses trois fils; sur le volet de droite sont représentées la femme de Jean Micault, Livine van Velle et ses quatre filles. Ces portraits sont exécutés avec grand soin et un sentiment remarquable du modelé. Leur valeur plastique dépasse leur mérite pictural. L'attribution du triptyque des Micault à Jean-Corneliz Vermeyen est de M. Camille Benoit lequel écrivait en 1899 dans la *Chronique des Arts* : « Rendu célèbre par les dessins qu'il exécuta sur place, du siège de Tunis, dessins dont furent tirés les cartons de tapisseries conservés à Vienne présentement, il (Vermeyen) s'était fixé à Bruxelles à son retour d'Afrique. Van Mander, qui nous l'apprend, ajoute qu'il y avait là de lui, à Sainte-Gudule, plusieurs beaux tableaux et *portraits*. Or, les Micault étaient de Bruxelles, au service de Charles-Quint. Jean Micault, le père, accompagna l'empereur dans son



CCXXX. — J. C. VERMEYEN (?)
Le Triptyque des Micault (v. p. 316)
(*Musée royal de Bruxelles*).

expédition contre Tunis (1) et probablement aussi Nicolas Micault, l'aîné de ses fils qui fut chargé d'une mission au Portugal. Ainsi s'explique ces scènes africaines, ces ruines d'aqueducs (2), ces tombeaux aux dômes ombragés de palmiers, ces fantassins et cavaliers, etc., qui ornent le fond de ces volets de Bruxelles et qui se retrouvent aussi bien dans les cartons de Vienne que dans le portrait de Vermeyen gravé par Dietricy auquel van Mander consacre un paragraphe détaillé. »

Les meilleurs morceaux de ce triptyque sont sans conteste les portraits. Les deux autres effigies que le catalogue du Musée de Bruxelles attribue à Jean Corneliszz — un membre de la famille van Veen, et la figure à mi-corps de Jacqueline Huysel, — n'accusent pas une personnalité aussi nette. Vermeyen fut sans conteste hautement prisé comme portraitiste par les plus grands personnages de son temps. L'artiste dans une requête aux exécuteurs testamentaires de la gouvernante Marguerite énumère lui-même en 1531 les portraits qu'il exécuta pour le compte de la princesse durant les cinq ans qui précédèrent la mort de celle-ci : un portrait de l'impératrice, un portrait de Jean Denis, deux portraits du prince-évêque de Liège, trois portraits d'une fille naturelle de l'empereur, un portrait de Mlle de Vendôme (peint en 1529 à Cambrai où le monarque se trouvait avec Louise d'Angoulême, mère de François Ier, pour la conclusion de la paix), un portrait de l'empereur, un portrait de Marie de Hongrie, un portrait de Ferdinand Ier, de sa femme et de ses quatre enfants, etc. La liste est immense, on le voit. Voici en quels termes, d'autre part, van Mander parle du portrait de Vermeyen par lui-même. L'œuvre, dit-il, « est encore à Middelbourg, en Zélande, chez sa fille Marie, veuve de Pierre Cannier, et très bien faite. Le fond est un paysage avec la ville de Tunis, peinte d'après nature et où, sous la garde de plusieurs soldats, le peintre s'est représenté dessinant. Il y a ajouté une belle et vénuste femme, terrassée, pressée au vif d'un coup de tactic. » Et Van Mander ajoute : « Marie possède en outre le portrait de la seconde femme du peintre, très bien traité. Cette femme, lorsqu'elle vint au monde, avait six doigts, et comme l'ablation du petit doigt avait été faite, on constate la trace de cette opération. La fille du peintre conserva sa propre image, peinte d'après nature par son père, quand elle était enfant, très joliment accoutrée à la mode orientale, comme il aimait à la parer pour la conduire à l'Immeyprinck de Bruxelles. Elle possède aussi le portrait d'un enfant du voisinage qui avait une chevelure superbe. Enfin on voit chez elle un Triomphe marin, avec quantité de figures nues très bien exécutées. » (3)

(1) Le fait n'est pas prouvé, cependant.

(2) Ajoutons ici que Vermeyen était en Espagne, comme l'attestent de Bruyn, lorsque il exécutait sur ordre exprès de l'empereur des dessins. (3) Catalogue [illegible] Wauters.

(3) Traduction Hymans.

Portraits et *Triomphe marin* ont disparu. On ne peut pas dire des figures nues du triptyque des Micault qu'elles soient « très bien exécutées » et nous devons regretter de ne point posséder des indices plus sûrs et plus complets pour nous représenter le talent de ce peintre-voyageur dont Lampsonius consentait à honorer l'art autant que la barbe.

Nec minus ille sua spectacula præbuit arte ;
Celso conspicuus vertice grata tibi ;
Jussus prolixæ detecta volumina barbæ
Ostentar suos pendula ad usque pedes !

Sa barbe immense, non moins que son art
Le signalait à tous, — spectacle étrange !
Et si on l'en priait, il la laissait flotter
Fournie et longue jusqu'à ses pieds !

CCXXXI. — JAN VAN RILLAER
Chute du magicien Simon. — Conversion de saint Paul (v. p. 319)
(*Musée de Louvain*).

CCXXIX. — J. C. VERMEYEN
La Pacification de Gand (v. p. 316)
(*Bibliothèque royale de Bruxelles*).

XLVII

Jan van Rillaer.

Jan van Rillaer naquit à Louvain en 1495 et mourut dans la même ville en 1568. Ses concitoyens lui assurèrent une haute situation; il était peintre de la ville en 1547. Bien qu'il soit plutôt un contemporain des premiers romanistes « belges » et appartienne à une époque où les fantaisies romantiques de nos premiers italianisants font place aux conventions et à la rigueur du XVIe siècle romain, Jan van Rillaer est un « gothique » attardé, plus près de l'esthétique de van Orley que de celle de Lambert Lombard. C'est à Louvain que l'on voit les quelques œuvres qui permettent d'apprécier ce que son archaïsme conserve d'énergie et de foi. L'église Saint-Pierre possède de lui quatre volets d'autel et une *Élection de saint Euverte, évêque d'Orléans*, où dans une architecture à la van Orley se presse une foule remuante. A l'hôtel de ville de la vieille cité brabançonne deux autres grands volets d'autel de van Rillaer sont parmi les peintures les plus curieuses du Musée communal (Fig. CCXXXI). Ils représentent, le volet droit, d'un côté la *Conversion de saint Paul* et au revers la *Délivrance de saint Pierre*; le volet gauche d'une part la *Chute du magicien Simon* et au revers *Sainte Marguerite en prison*. On retrouve dans ces compositions le mouvement un peu vulgaire mais sûr de l'*Élection de saint Euverte*; le coloris est d'une violence conventionnelle mais ne laisse pas d'impressionner, un peu à la manière des combinaisons de Grünewald. Le volet du *Magicien Simon* est monogrammé. — Le Musée de Berlin conserve du

même artiste une grisaille monogrammée également et datée 1528 représentant le *Jugement de Salomon*.

Jan van Rillaer eut un fils, né à Louvain vers 1547, qui, lui aussi, fut peintre. Ce van Rillaer II partage l'humeur voyageuse de tous les peintres néerlandais de sa génération. En 1580 il vivait au Danemark; en 1588 il était rentré dans sa ville natale où on le chargeait officiellement d'expertiser la *Madone* de Gossart que les Louvanistes reconnaissants voulaient offrir à Philippe II. Une œuvre assez importante de van Rillaer le jeune est conservée au Musée de Bruxelles; elle provient d'une église de Louvain. C'est un triptyque représentant au centre le *Sacre de saint Nicolas*, à gauche la *Naissance du saint*, à droite sa *Mort*. Architectures classiques, vêtements romanisés, physionomies conventionnelles disent l'adhésion du peintre aux doctrines idéalistes de l'atelier de Lambert Lombard (1). Mais le groupement des figures garde une sorte de rythme gothique. Une restauration assez récente a malheureusement modifié le coloris de l'œuvre.

(1) On se souviendra que nous avons déjà signalé le triptyque de *Saint-Nicolas* à la fin de notre Chapitre XXXII consacré aux van Coninxloo.

XLVIII

Antonio Moro.

« Moro s'entendait, dit Justi, à conserver à ses personnages, sous l'abondante richesse et la rigidité des ajustements brodés, des collerettes, des manchettes, des croix de perles et de pierreries, la vie, la souplesse des mouvements et la grâce. Non seulement excellait-il à rendre la dignité assumée par les hommes de cour, mais à traduire le tempérament, le caractère, l'individualité de chacun d'eux (1). » La souplesse des mouvements, c'est peut-être beaucoup dire; mais pour ce qui est de l'individualité des personnages, comme Justi a raison! Ce Philippe II, cette Marie Tudor, cette Marguerite de Parme, ce duc d'Albe, ce Granvelle, cet Alexandre Farnèse, ce Thomas Gresham, se racontent tout entiers rien qu'en se montrant, et l'admirable parole qu'écrivait Hegel à propos des portraits de Van Dyck peut se répéter en considérant la plupart des portraits de Moro : « Ils sont si vrais, si naturels que le cadre fait l'effet d'une porte par laquelle les personnages représentés vont faire leur entrée dans le monde ».

Carel van Mander, le biographe principal d'Antonio Moro, fit de vaines démarches auprès de la famille du grand portraitiste pour obtenir des renseignements sur la vie du maître : « Bien que je me sois adressé à eux de la manière la plus courtoise, dit-il, les enfants du peintre n'ont rien voulu me donner. C'est à croire qu'ils n'aient nul souci

(1) Cité et traduit par Hymans, H., *Antonio Moro, son œuvre et son temps*. 1910, Van Oest, Bruxelles.

de la mémoire de leur père ». On peut s'imaginer dès lors combien est difficile et laborieuse la tâche du critique venant trois siècles plus tard. Mais la science moderne accomplit des miracles. En attendant que l'on retrouve « certains livres » où Moro avait noté les faits marquants de son existence (heureux le chercheur qui mettra la main sur de tels *Mémoires !*) on s'est exercé à reconstituer la vie du maître à l'aide de bouts de chroniques, de lettres, de mentions d'archives. Avec Moro nous sortons du cadre de notre « guide » à travers l'art primitif des Pays-Bas méridionaux. Mais comment ne point présenter, — fût-ce avec l'obligation d'être bref et en courant le risque certain d'être incomplet — celui qui a si merveilleusement reproduit et compris les acteurs de nos drames religieux du XVIe siècle ?

* * *

Né à Utrecht vers 1519, Antoine Mor (il devint Moro à dater de ses relations avec les Espagnols et « van Dashort » vers 1540) comptait, croit-on, des artistes parmi ses ancêtres. Il se forma à l'école de Jan van Scorel, lequel était peintre, humaniste, poète, musicien, dramaturge, philologue, ingénieur, — une sorte d'Alberti ou de Vinci néerlandais. L'œuvre la plus ancienne de Moro serait une composition rassemblant les portraits de cinq pèlerins de Terre Sainte (un peu après 1541. Musée de la Kunstliefde, Utrecht). L'art de Scorel s'y prolonge, mais avec plus de liberté. Viennent ensuite au Musée de Berlin, le portrait de deux autres pèlerins (1544) et au Musée de Lille, un portrait de vieille dame, caractéristiques de la jeunesse du maître. Il faut, semble-t-il bien, abandonner l'hypothèse d'un premier voyage fait par Moro à Rome à cette époque. En 1547 l'artiste était reçu franc-maître à la Gilde des peintres d'Anvers et, la même année, un fabricant de tapisserie de haute-lisse, Jehan Bauldouyn (ou Baudouyn ou Baudouyns), déclarait que Moro lui avait fait l'avance de deux cent cinquante carolus d'or. Notre peintre, âgé seulement de vingt-huit ans, avait déjà conquis une belle place au soleil.

Sa fortune allait grandir rapidement. Granvelle le remarque et l'attache à sa personne. En 1549 l'artiste peint le beau portrait du prélat qui est au Musée de Vienne ; cette fois toutes les qualités d'énergie, de loyauté, d'observation puissante propres à Moro peuvent se relever dans cette œuvre qui fait songer au Tintoret. Et de la même année date un merveilleux portrait du duc d'Albe (aujourd'hui dans la galerie de la Hispanic Society, New-York) première version de l'Alvarez de Tolède qui est au Musée de Bruxelles. Voilà donc Moro devenu peintre officiel. Il résidait à Bruxelles dans la maison même de Granvelle « *in casa mia* » écrit l'évêque d'Arras, soit dans la

CCXXXIII. — ANTONIO MORO (D'APRÈS)
Philippe II (v. p. 325)
(*Musée de Bruxelles*).

CCXXXII. — ANTONIO MORO (?)
Marie d'Autriche (v. p. 323)
(*Musée de Bruxelles*).

palais du prélat qui s'élevait à l'emplacement de l'Université, soit dans la maison de campagne que l'évêque possédait à Saint-Josse-ten-Noode et dont subsiste une tourelle portant les initiales G. G. Des élèves travaillaient aux côtés du peintre : Conrat Schot et Jean Maes qui l'aidaient vraisemblablement pour les accessoires et les vêtements. Les commandes se multipliaient et elles étaient d'importance, car voici Moro appelé à peindre l'infant d'Espagne, que Charles-Quint venait de présenter à ses bonnes villes des Pays-Bas au milieu de l'allégresse générale (ce premier *Philippe II* est dans la galerie de Lord Spencer).

* * *

En 1550 le maître est à Rome où les documents de police nous apprennent qu'un certain Lorenzo lui porta un coup de bâton et lui vola sa cape. La même année, le grand portraitiste se rendit au Portugal, pour le service de Marie de Hongrie. A Lisbonne il peignit entre autres le portrait de l'infante *Dona Maria* (Prado) et celui de *Catherine d'Autriche*, reine de Portugal (id.), admirable image qui prouve à quel point on a raison de considérer le maître néerlandais comme « le fondateur de la grande école du portrait en Espagne ». Royalement traité par la cour de Lisbonne, Moro se rendit ensuite à Madrid où il peignit notamment les portraits de *Maximilien, roi de Bohême* et sa femme *Marie d'Autriche* (Prado). Ces deux œuvres datent de 1550 et 1551. Le Musée de Bruxelles possède une excellente réplique du portrait de *Marie d'Autriche* (Fig. CCXXXII); l'impératrice n'y apparaît plus représentée en pied mais en buste; les accessoires sont traités avec grande perfection et la coiffure notamment est peinte avec une conscience si parfaite qu'on voit la différence entre les cheveux naturels et les *cappelli del diavolo*. Depuis quelque temps le cartel de ce portrait porte le nom de Moro : l'œuvre est donc signalée officiellement comme production du grand maître. Elle fut tenue longtemps pour une copie par Coëllo de la *Marie d'Autriche* de Madrid. Au même Coëllo est attribuée la *Jeanne d'Autriche* s'appuyant sur un négrillon, également conservée au Musée de Bruxelles ; il semble aussi que ce curieux portrait d'infante dérive d'un prototype (perdu cette fois) créé par Moro (1).

Nous retrouvons le grand maître à Rome en 1551, logeant dans le palais de Guido Ascagno Sforza « protecteur d'Espagne ». — M. Hymans. laisse entendre que

(1) Au Musée de Bruxelles aussi est une *Marguerite de Parme* très apparentée à cette *Jeanne d'Autriche* et à la réplique de la *Marie d'Autriche*. Cette troisième princesse est donnée également à Coëllo ; M. Hymans a de la peine à y reconnaître Marguerite de Parme.

le fameux portrait du cardinal *Bibiena* (ou *Alidosio*) attribué à Raphaël (Prado) aurait bien pu être exécuté à cette époque par le grand peintre septentrional. On a d'ailleurs découvert récemment le nom de Moro au revers de la célèbre effigie (1).

Charles-Quint à son tour s'adresse au maître d'Utrecht et l'envoie en Angleterre pour tracer l'image de la nouvelle fiancée de son fils, Marie Tudor. L'œuvre est au Prado, et ni Titien, ni Velasquez, ni Rubens, ni Van Dyck n'effacent « l'impression produite par ce morceau d'inflexible probité », dont maintes répliques existent dans les galeries anglaises. Les châteaux d'Angleterre possèdent d'ailleurs un grand nombre d'effigies de personnages historiques auxquelles s'attache le nom de « Sir Antonio More ». En 1554, le peintre avait regagné les Pays-Bas et peignait le remarquable portrait de Marie de Hongrie conservé au palais de Holyrood, à Edimbourg. En 1555 l'Empereur abdiquait et Moro peignait l'image de ce *Guillaume de Nassau* (galerie de Cassel) dont la volonté allait se dresser devant celle du successeur de Charles-Quint. A la veille du mariage de Philippe II avec Élisabeth de Valois, Moro s'est-il rendu en France? On ne sait. Une *Résurrection du Christ* (1556) que Félibien connut et qui est aujourd'hui à Nimègue (collection Droogleever) n'était pas faite pour donner aux Français une idée aussi haute du peintre que celle qu'inspirent ses portraits — et notamment ceux qu'il peignait la même année (*Gentilhomme et Dame* au Musée de Vérone). En 1556, Moro était à Utrecht; en 1557 son service le rappelait auprès du roi à Bruxelles et il peignait le *Philippe II* en pied (Bibliothèque de l'Escurial), le jeune et élégant *Alexandre Farnèse* (Musée de Parme) qui est vraiment un Van Dyck avant la lettre, la charmante *Jeanne Lullier*, femme de l'ambassadeur Simon Renard (Besançon), un *chevalier de Saint-Jacques* (Budapest, 1558) et c'est à Utrecht sans doute « dans le calme de la maison familiale », qu'il peignit cette page si digne et si forte, son propre portrait conservé aux Offices (1558). Le portrait de sa femme « Metgen » suivant les récentes hypothèses, devrait être identifié avec la *Dame au petit chien* du Prado. En 1559 Moro exécute deux de ses plus parfaits chefs-d'œuvre : le célèbre maître de chapelle d'Hercule d'Este : Jean Lecocq (Joannes Gallus) et sa femme (Musée de Cassel) et la même année l'artiste prend le nom de « van Dashort », probablement à la suite d'une concession du souverain. Un médailleur, resté anonyme, grave alors le profil du maître et montre au revers de la médaille une figure symbolique (une *Parque?*).

Après quoi l'artiste partit à nouveau pour l'Espagne où sous l'œil même de

(1) M. Hymans trouvait d'ailleurs que cette inscription au dos de la peinture ne suffisait point pour déposséder Raphael d'un de ses chefs-d'œuvre. Le même critique a repris la question dans un article que nous lisons au moment de mettre sous presse (*Burlington Magazine*. Novembre 1911. *Raphael's* Young Cardinal *at Madrid*) et où il établit que le portrait peint par Raphael, représente le cardinal Scaramuccia.

CCXXXIV. - ANTONIO MORO

Le Duc d'Albe (v. p. 325)

(*Musée de Bruxelles*).

Philippe II « digne précurseur de Philippe IV » il exécute maints chefs-d'œuvre : *Jeanne d'Autriche* (Prado), *Élisabeth de Valois* (collection Bischoffsheim, Londres), *J. da Trezze* (collection du Stuers, Paris), le *bouffon Pereson* (Prado). « Philippe II, tout le démontre, était grandement attaché à son peintre. Héritier des princes de sa race par son amour de l'art, il nous apparaît, aussi, comme un digne précurseur de Philippe IV, son petit-fils, dont les relations avec les deux grands peintres de son temps : Rubens et Velasquez, ont concouru avec éclat au prestige de son nom devant l'histoire » (1). Il existe au Musée de Bruxelles une grande toile représentant Philippe II debout, vêtu de noir, près d'une table où sont déposés le sceptre et la couronne. L'œuvre provient d'Espagne; elle n'a pas un grand mérite d'exécution mais il n'est pas défendu d'y voir une répétition d'un portrait perdu de Philippe II peint par Moro (Fig. CCXXXIII).

Revenu dans les Pays-Bas, Moro y peignit le beau portrait de son maître van Scorel (Society of Antiquaries, Londres), l'*Homme au Gant* (Brunswick) et ce magnifique chef-d'œuvre qui est au Louvre *Le nain de Granvelle* (et non de Charles-Quint) qui annonce, tout comme le bouffon Pereson, les chefs-d'œuvre de Velasquez. Comme pages capitales de cette époque, citons encore le portrait de Marguerite de Parme (Musée de Berlin), de Thomas et lady Gresham (Musée impérial, Saint-Pétersbourg). Moro passe la dernière partie de sa carrière au service du duc d'Albe, dont il peint à nouveau le portrait (Musée de Bruxelles. Fig. CCXXXIV) et qui lui témoigne la plus grande faveur. Il existe dans la collection du duc d'Albe une effigie du célèbre gouverneur des Pays-Bas, œuvre inachevée due, croit-on, à Guillaume Key. Ce portrait n'a pas les caractères de celui de Bruxelles; la couleur est plus grasse et le grand général y devient un personnage pacifique de Pourbus. Rien n'autorise à considérer Guillaume Key comme l'auteur du portrait bruxellois (2). Quelques critiques avaient risqué cette hypothèse; ils ont dû y renoncer et l'*Alvarez de Tolède* du Musée de Bruxelles est presque unanimement rendu à Moro. L'œuvre est trop connue pour que nous tentions de la décrire et il n'est point de visiteur du Musée de Bruxelles qui ne garde dans la mémoire ce visage sec et froid, ce masque d'autorité qui est moins celui d'un tyran implacable que celui d'un fonctionnaire résolu jusqu'au plus fol entêtement.

Moro fut appelé aussi à pourtraire le fils du terrible duc (Vienne) et maints personnages importants, parmi lesquels il faut citer surtout Antoine del Rio et tous les siens (Louvre) et le magnifique *Orfèvre* du Musée de La Haye. Moro vivait à Anvers et avait à son service Joachim Beuckelaer. Ses dernières œuvres furent le délicieux portrait

(1) Hymans. *Antonio Moro*, p. 111.

(2) Le portrait de la collection d'Albe de Madrid est attribué par les uns à Guillaume Key, par les autres à son neveu Adrien.

d'Anne d'Autriche (Vienne), une *Circoncision* et une *Mort d'Adonis*, perdues, et peut-être ce beau portrait de Hubert Goltzius qui est au Musée de Bruxelles (Fig. CCXXXV). Nous avons rencontré le modèle de cette dernière œuvre en parlant de Lambert Lombard. Hubert Goltzius compte en effet parmi les plus fameux disciples du maître mosan. Il était entré au service de Philippe II, comme historiographe, et s'était lié d'étroite amitié avec Moro, peintre du roi. Van Mander signale un portrait d'Hubert Goltzius peint par Antonio en une heure ! Est-ce celui du Musée de Bruxelles? Il se peut. Cette œuvre est de la plus simple et de la plus magistrale beauté ; peinte d'une pâte riche et légère, sans recherche dans le vêtement gris-brun et dans le fond, elle accuse avec une sûreté infiniment nette la psychologie du personnage. Les yeux brillants sous le front élevé nous regardent avec une ardeur tranquille ; tout vit sur cette face intelligente et grave où l'art de Van Dyck est contenu tout entier. Par malheur le panneau est fendu par le milieu et la peinture a subi les plus sérieux dommages. — Au Musée de Bruxelles est conservé également une belle *Tête d'homme* sortie vraisemblablement de l'atelier du maître. — M. Ch.-L. Cardon possède de son côté une *Tête d'homme*, de grandeur naturelle, d'une expression franche, d'un style légèrement titianesque qui nous semble très apparenté à la *Tête* précitée (Fig. CCXXXVI).

Les notes d'Arent van Buchel, avocat près de la cour d'Utrecht et grand ami des arts, nous apprennent que Moro expira à Anvers, un an avant la « Furie espagnole », âgé de cinquante-sept ans. Quel homme pouvait se vanter d'avoir vu de plus près les héros de nos tragiques querelles du XVIe siècle?

CCXXXV. — ANTONIO MORO (?)
Hubert Goltzius (v. p. 325 et 326)
(*Musée royal de Bruxelles*).

CCXXXVI. — ANTONIO MORO (?)
Portrait d'homme (v. p. 320)
Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles.

Additions et Corrections.

En terminant cet ouvrage, j'éprouve avant tout le désir de m'excuser auprès de mes lecteurs. J'avais fait dans ma préface maintes promesses que je n'ai point tenues. Les *Primitifs flamands* devaient être terminés en un an ! Il y a quatre ans que leur publication a été entreprise. J'avais promis aussi, les *Primitifs* achevés, d'aborder immédiatement le siècle de Rubens. Mais d'autres travaux me réclament et je ne saurais prévoir le jour où je compléterai, avec l'aide de M. Van Oest, cette histoire de la peinture flamande. A plus forte raison dois-je m'interdire de songer à l'architecture, à la sculpture, à l'art décoratif, toutes branches de notre merveilleuse production passée que j'avais eu un instant la téméraire pensée d'annexer à ce travail. Ai-je écrit pour le xve et pour la première moitié du xvie siècle flamand le *Guide* que j'avais conçu et annoncé ? Je ne sais. Mais il est permis de croire que le public attendait une telle publication. Les trois fascicules du premier tome étaient épuisés bien avant l'achèvement de l'ouvrage. Le second tirage de ce premier tome a été corrigé rapidement pour ne point retarder outre mesure la publication de l'ouvrage complet. Quelques fautes d'impression peuvent avoir subsisté et je m'en excuse. En revanche cette réimpression m'a permis de corriger pour l'édition complète quelques erreurs du premier tirage. J'indique ces erreurs dans la liste des *corrections* qu'on trouvera ci-dessous, en sorte que les possesseurs du premier tirage seront à même eux aussi de me rectifier. Les additions auraient pu être nombreuses. Les primitifs flamands exercent une sorte de fascination sur la critique; j'ai consigné dans les lignes qui suivent l'essentiel des recherches récentes. Ainsi mis au point, j'espère que mon ouvrage, tout en continuant d'être bien accueilli par le public, méritera l'indulgence des spécialistes. On sait que cette double faveur est rare. Je n'aurais point la prétention de la briguer, si à mon désir de faire aimer de plus en plus nos vieux maîtres, je n'ajoutais celui d'être utile aux jeunes étudiants en art et archéologie. Mais ils ne doivent pas se contenter de connaître. Ils doivent aimer eux aussi. Heureux serais-je, si à travers beaucoup de faiblesses, mon travail avait conservé une ferveur suffisante à les convaincre.

F.-G.

Bruxelles, le 26 novembre 1911.

Page 3 (ligne 12). — Lisez *grands* au lieu de grand (corrigé dans le deuxième tirage.)

Page 5 (ligne 32). — Lisez *les frères* de Limbourg au lieu de *les pères* (corrigé dans le deuxième tirage.)

Page 6. — M. G. Hulin de Loo dans son étude récente sur les *Heures de Milan* (Van Oest, 1912) attribue à Hubert van Eyck sept feuillets des *Très belles Heures de Notre Dame* enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande. Quatre de ces feuillets faisaient partie du fragment des *Très belles Heures de Notre Dame* détruit dans l'incendie de la pinacothèque de Turin (*Le Baiser de Judas; saint Julien et sainte Marthe en barque sur la mer; Marie reine des vierges dans le ciel; le duc Guillaume de Bavière avec sa suite sur le rivage de la mer du Nord*). Les trois autres feuillets font partie du fragment conservé dans la Biblioteca Trivulziana, à Milan (*Naissance de saint Jean-Baptiste, la Messe des Morts, l'Invention de la Croix par l'impératrice Sainte-Hélène*). « Ces sept feuillets, dit M. H. forment l'ensemble de peintures le plus merveilleux qui ait jamais décoré un livre et, pour leur époque, l'œuvre la plus stupéfiante que l'histoire de l'art connaisse... » M. H. croit avec le comte Durrieu, que les Heures de Turin et de Milan représentent une étape ancienne de l'œuvre des frères van Eyck. Il attribue à Jean quatre feuillets qui seraient des œuvres de jeunesse. (Fragment de Turin : *Dieu le Père bénissant, assis sous un pavillon; Pieta.* Fragment de Milan : *Jésus au Jardin des Oliviers;* le *Calvaire.*) M. H. constate (p. 34) une différence essentielle entre les draperies des œuvres qu'il attribue à Hubert van Eyck et celles des œuvres connues de Jean. Hubrecht représente « encore les étoffes minces, fluides, presque impalpables, ce qui est un archaïsme Tout le monde a remarqué au contraire la pesanteur, l'épaisseur des étoffes peintes par Johannes ». Ce dernier a inauguré « un système tout spécial de plis cassés à arêtes rectilignes » en opposition avec le système curviligne encore suivi par son frère. S'il est permis de s'appuyer sur ce criterium on reconnaîtra qu'il faut considérer Jean van Eyck comme le peintre de la presque totalité de l'*Agneau Mystique*.

Page 8. — Nous émettons l'hypothèse (après d'autres) que Jacques Cavael, mort à Ypres vers 1406, pourrait être le même peintre que Jacques Coene alias Cona, Cova ou Conard, peintre miniaturiste signalé successivement à Bruges, Paris et Milan et auteur présumé des miniatures du *Livre d'heures du Maréchal Boucicaut* (coll. André. Paris). Aujourd'hui les érudits renoncent, semble-t-il, à confondre les deux artistes.

Page 8. — Nous donnons à l'école franco-flamande le *Christ mort soutenu par deux anges* du musée de Gand (fig. V), mais nous reconnaissons avec les rédacteurs du catalogue de ce musée (éd. 1909) que cette œuvre porte quelques traces du style catalan, d'ailleurs fort impressionné comme on le sait par l'art des Flandres. Nous nous demandons également si le *Saint Michel* de N.-D. d'Anvers que nous signalons à la page 9 n'est pas d'origine catalane.

Page 11. — A titre de renseignement, voici la liste des œuvres attribuées à Hubert van Eyck par le dernier historien des deux peintres de l'*Adoration de l'Agneau*, M. Durand-Gréville (*Hubert et Jean Van Eyck*. Van Oest 1910). *Christ en Croix* (coll. Aynard), *Christ en Croix* (St-Sauveur. Bruges. Signalé par nous p. 69 ch. VIII), *Christ en Croix* (coll. R. Traumann. Madrid), *Portrait de donateur* (musée de Liepzig), *Annonciation* (Ermitage), *Vierge* (musée de Vienne), *Vierge* (coll. Northbrook), *Annonciation* (Louvre. Hubert ou école), *Vierge dans une église* (Dresde), *Moine* (musée de Montauban. Hubert ou école), *Calvaire et jugement dernier* (Ermitage), *Calvaire* (musée de Berlin), *Vierge à la fontaine* (copie. Musée de Berlin), *Les Trois Marie* (Sir Cook. Richmond), *Fontaine de Vie* (copie. Prado), *Tête de Christ* (copie. Musée de Munich), *Tête de Christ* (copie. Musée de Berlin), *Christ*

bénissant (musée de Berlin), *saint François d'Assise* (pin. de Turin), *saint François d'Assise* (coll. Johnson. Philadelphie), *Vierge dans une église* (musée de Berlin) *Portrait d'homme* (gymnase d'Hermanstadt) *Vierge au Chartreux* (coll. G. de Rothschild. Paris), *Variante du précédent* (copie par P. Christus. Musée de Berlin), *Portrait de Bonne d'Artois* (copie. Musée de Berlin), la *Vierge Rolin* (architecture, paysage et dessin du donateur, Louvre), *Portrait d'homme* (coll. de Warneck. Paris), Original du *Donateur protégé par saint Antoine* (musée de Copenhague), le *Polyptyque de l'Agneau,* (sauf *Adam, Eve* et les *Anges Chanteurs*) ; les miniatures des *Heures de Turin* (groupe de Bavière-Hainaut). Les principaux caractères relevés par cet auteur dans l'art *hubertien* sont une tendance idéaliste, certains emprunts à l'art giottesque (dans les architectures), esprit remarquable des paysages très détaillés, effet de lumière spéciaux, modelés fondus. M. D.-G. oppose cet art à celui de Jean van Eyck plus étudié, plus viril, plus réaliste. Il croit remarquer que Jean peint par tons unis et transparents et que Hubert a recours à de légers empâtements. C'est, pensons-nous, prêter à Hubert van Eyck une technique très tardive (milieu du XVIe siècle). Nous ne croyons donc pas que le catalogue de Hubert établi par M. D.-G s'appuie sur des bases inattaquables.

Pages 13 (note). — Dans un article récent (*Burlington magazine* july 1911, *A family of flemisch painters*) M. J. Weale fait connaître que le nom des peintres à la famille desquels appartient l'artiste du XVI siècle qui retoucha vraisemblablement la *Vierge du Ch. Van der Paele* s'orthographiait : *Claeissins*.

Page 14 (ligne 27). — Lisez *stigmates* au lieu de *stygmates* (corrigé dans le 2me tirage.)

Page 15 (note). — Le *Chrétien de Hondt* 30e abbé des Dunes (diptyque du musée d'Anvers) est de la même main que la *Vierge* (réplique d'une œuvre de Hubert van Eyck (?) par un maître brugeois de l'extrême fin du XVe siècle). La grisaille au revers de la *Vierge* est également de cette époque. Au revers du portrait de Chrétien de Hondt est le portrait de Robert Le Clercq, 32e abbé des Dunes, peint après 1519.

Pages 17 et 19. — Il est prouvé que Jean van Eyck est mort à la fin de juin 1441. Cf. Durand-Gréville, ouv. cité p. 21.

Page 25. — Signalons au sujet de la prédelle qui aurait accompagné primitivement l'*Adoration de l'Agneau* l'opinion de M. L. Maeterlinck. Cette prédelle : l'*Enfer* aurait été perdue parce que d'après van Vaermevyck et van Mander elle était peinte à la colle ou à l'œuf. La conservation des deux autres parties ne serait due qu'à l'application d'un vernis inventé par Jean van Eyck. M. L.-M. croit pouvoir déduire de ce fait la raison expliquant qu'aucune œuvre de Hubert antérieure au retable de Gand ne nous soit parvenue. (Cf. *Art moderne*, 13 août et 3 septembre 1911.)

Page 31 — Sur la part de chacun des deux frères dans l'exécution du polyptyque de l'Agneau, la controverse grandit. Pour M. A. J. Wauters (*Hubert van Eyck. Le maître du retable de l'Agneau*, etc. Bruxelles. Weissenbruch, 1909), le retable est l'œuvre de l'aîné des deux frères. Il nous est impossible de partager la conviction que M. Wauters s'est formée par l'examen notamment de documents tardifs (journal du docteur Münzer 1495 et relation de voyage du chanoine Antonio de Beatis 1521) et dont ses interprétations offrent large matière à discussion. Voir plus haut à la *correction* de la page 6, comment une observation de M. G. Hulin permet de refuter la thèse qui attribue le polyptyque entier à Hubert van Eyck.

Page 31. — Nous renvoyons pour les copies de Michel Coxcie à notre *Renaissance septentrionale*. (Van Oest 1905, p. 181.)

Page 33. — Lisez Jean Lemaire *de Belges* et non *des Belges* (voir aussi pp. 73 et 74, note) « Lemaire signait parfois *Belga* ou *Belgien* c'est-à-dire natif de Belgis-Bavay (comme Mettis-Metz.) » Cf. Stecker. *Biographie nationale*.

Pages 33 et suivantes. — Sur *Roger van der Weyden* voir notre article de la *Revue des Deux Mondes* : la *Peinture wallonne*. 15 sept. 1911. Cf. aussi E. Verlant. Conférences de l'exposition de Charleroi. *La contribution Wallonne à la peinture des XVe et XVIe siècles* (Van Oest, 1911).

Page 37. — Ces tapisseries sont au musée de Berne ; elle ne furent point enlevées à Charles le Téméraire mais proviennent de la cathédrale de Lausanne à laquelle elles avaient été données par un seigneur vaudois, ancien capitaine des ducs de Bourgogne. Les Bernois les ont prises lorsqu'ils ont fait la conquête du pays de Vaud. (Cf. l'article publié à ce sujet par M. H. Krains dans la revue littéraire belge le *Thyrse*. *Les Tapisseries bourguignonnes du Musée de Berne*. Mars 1911.)

Page 40. — Lisez fig. XXXIX au lieu de XXIX (corrigé dans le 2me tirage.)

Page 43. — Sur le voyage de Roger en Italie cf. notre article de la *Revue des Deux Mondes*. Roger s'arrêta à Ferrare en se rendant à Rome. M. Robert Fry croit reconnaître le portrait de *Lionel d'Este* dans une œuvre attribuée à Roger van der Weyden et découverte récemment (*Burlington Magazine*, janvier 1911). Un rédacteur de l'*Arte* (*Bolletino bibliografico*, octobre 1911) ne pense pas que l'on puisse reconnaître Lionel d'Este dans ce personnage, mais incline à croire que l'œuvre est de Roger.

Page 44. — M. Luca Beltrami (*Il trittico detto degli Sforza*. *Corriere della Sera*, 9 oct. 1910) démontre que les donateurs du triptyque attribué récemment à Zanetto Bugatto (musée de Bruxelles, notre fig. XXVII) ne sont pas les Sforza et que le blason n'a rien de sforzesque. L'auteur du triptyque ne saurait être Zanetto Bugatto, dont on ne connaît aucune œuvre authentique et à qui deux documents on valu un moment de gloire.

Page 47. — La *Madeleine lisant* est définitivement attribuée au Maître de Flémalle par le catalogue de la National Gallery. Ed. 1901, n° 654.

Page 49. — Lisez *Sibylle* au lieu de *sybille* (corrigé dans le 2me tirage). La petite ville de Middelbourg dont il est ici question n'est pas la capitale de la Zélande, mais une ville fondée par Pierre Bladelin, au nort-est de Damme. (Cf. Pirenne. Histoire de Belgique II, p. 438). Le catalogue du musée de Berlin classe le triptyque de Pierre Bladelin parmi les œuvres de jeunesse de Roger.

Page 49. — Lisez *Dirick* au lieu de *dirick* (corrigé dans le 2me tirage.)

Page 50. — La collection Mathys (et non Matthys) a été dispersée en vente publique à Bruxelles en décembre 1910. La *Madone* attribuée á Van der Weyden (attribution des plus fondées) a été adjugée à un marchand munichois.

Page 50. — Lisez *Mayer van den Bergh* au lieu de *Mayer van den Berghe* ; *droite* au lieu de *gauche* (ligne 27) et *catalogue* au lieu de *catalogne* (note.)

Page 52. — En Italie la manière de Roger van der Weyden laissa des traces dans l'art de Filippo Mazzola, Cosima Tura, Bianchi Ferrari et de deux peintres cités par Cyriaque d'Ancône comme disciples de Roger, mais dont les œuvres ont disparu, Angelo de Sienne et Galasso.

Pages 61 et suivantes. — Deux peintres tournaisiens nous ont été successivement présentés comme s'identifiant avec le Maître de Flémalle ou de Mérode : Robert Campin et Jaques Daret (voir à leur sujet notre étude de la *Revue des Deux Mondes*, 15 sept. 1911). M. G. Hulin a cru retrouver une œuvre authentique de Jaques Daret qui décorait autrefois l'abbaye de St-Vaast à Arras. Commandée par l'abbé Jean du Clercq, l'œuvre se composait de plusieurs sujets et formait polyptyque. Quatre parties sont retrouvées : la *Présentation au Temple* (coll. Pierpont-Morgan), l'*Adoration des Mages et la Visitation* (musée de Berlin), l'*Adoration des Bergers* (MM. Colnaghi, Londres). Les affinités avec l'art du Maître de Flémalle sont grandes, mais l'œuvre est d'un

élève, de Jacques Daret, dit M. Hulin. Et défaisant tout l'échafaudage qu'il édifia naguère, il identifie le Maître de Flémalle avec Robert Campin. La critique va-t-elle le suivre une seconde fois? Une réplique de l'*Annonciation* (partie centrale) conservée dans la famille de Mérode est entrée récemment au musée de Bruxelles. Remarquons, à son propos, combien il est difficile d'établir avec quelque rigueur le catalogue du Maître de Flémalle. M. James Weale a cru pouvoir caractériser les manières des trois peintres différents étiquetés suivant lui sous le seul nom de Maître de Flémalle : le plus ancien, pour M. Weale, affectionne les vêtements rayés et les inscriptions hébraïques ou arabes ; le second multiplie les meubles et les bois sculptés ; le troisième manifeste son amour pour les plis et les entrelacs. Or ces trois caractères s'avèrent simultanément dans l'*Annonciation* du musée de Bruxelles, laquelle, malgré ses repeints peut être considérée comme sortie du plus important de ces différents ateliers anonymes. L'opinion récente de M. Hulin sur la question est consignée dans deux articles du *Burlington Magazine* (t. XV p. 202 et suivantes et juin 1911.)

Page 65. — La *Madone* dite de Somzée a été léguée par M. Salting à la National Gallery (n° 2609).

Page 66 — L'*Adoration des Bergers* signalée par M. Hulin comme étant de Jacques Daret (v. plus haut) est une réplique de l'*Adoration des Bergers* du musée de Dijon attribuée au Maître de Flémalle.

Page 69 (ligne 1). — Lisez *polyptique* au lieu de *diptyque*. — Il est impossible que Colin de Coter, artiste de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle à qui M. Camille Benoit a attribué les *Trinités* des musées de Bruxelles et de Louvain, ait été un élève du Maître de Flémalle. On n'a découvert jusqu'à présent qu'une seule œuvre authentique de Colin de Coter : les *Saintes Femmes* qui sont au Louvre et qui portent la signature : *Colin de Coter pinxit me in Brabancia Bruselle*.

Page 69. — *La Vierge intercédant pour le Donateur* (sacristie de l'église Saint-Sauveur, Bruges) est attribuée par M Durand-Gréville à Hubert van Eyck.

Page 70. — Marie Pacy mourut en 1452 — non en 1456 (corrigé dans le 2me tirage.)

Page 79 ligne 2). — Lisez 1578 au lieu de 1878 (corrigé dans le 2me tirage) ; (ligne 6) lisez *XVe siècle* au lieu de *VXe* (corrigé dans le 2me tirage.)

Page 94. — Signalons encore deux exemplaires de la *Descente de Croix* dérivée, croit-on, d'une œuvre perdue de van der Goes : à l'église de Lives près de Namur et à l'église de Mont-Sainte-Geneviève, près de Buvrinnes (canton de Binche). La dernière m'est signalée par M. Schollaert, professeur à Bonne-Espérance. Il n'y aurait rien d'impossible à ce que le prototype de cette composition fût dû à Roger van der Weyden. (Cf. Jules Destrée. *Journal de Charleroi*. 14 sept. 1911.)

Page 94 (note). — Lisez *t.* XXV.

Page 96 (ligne 17). — Virgule après feuillages. — Rapprochons de l'*Abigaïl* un admirable dessin conservé à Oxford : *les Adieux de Jacob à Rebecca*, peut-être un petit modèle de tapisserie ou le projet d'une de ces toiles décoratives que van der Goes exécutait de temps à autre.

Page 99. — C'est immédiatement après le triptyque des Portinari, semble-t-il, que van der Goes exécuta la somptueuse *Adoration des Bergers* de Monforte (*Galice*) conservée au collège des Escuelas Pias dit Escolapios, chef-d'œuvre dont la critique ne soupçonnait pas l'existence avant 1910. (Cf. Salomon Reinach. *Gazette des Beaux-Arts*, août 1910. Article avec reproduction). Pour M. E. Bertaux (voir *Chronique des Arts*, 17 déc. 1910) l'*Adoration des Bergers* de van der Goes que possède le musée de Berlin n'est autre que la prédelle du tableau de Monforte. Le caractère de cette dernière œuvre est très parent de celui du triptyque des Portinari. La manière dont

les prophètes relèvent la draperie sur le côté fait songer à une mise en scène empruntée aux mystères comme la lumière de la *Nativité* de Florence. — Une *Adoration des Mages* de la galerie Liechtenstein est attribuée par certains à Hugo. A Munich et à Berlin sont des *Adoration des Mages* répétant des originaux perdus de van der Goes et disant à quel point Gérard David s'inspira des inventions du maître de Rouge-Cloître. Pour celle de Munich, voyez notre ch. XVII, p. 145.

Page 107. — M. de Ceuleneer a publié un important travail sur Justus de Gand (*Verslagen en mededeelingen der K. Vlaamsche Académie*, Gand 1910) puis en francais dans les *Arts anciens de Flandre* (t. V., fasc. II.)

Comme nous l'avons dit on a indentifié Giusto da Guanto (Justus de Gand) avec Joos (non Joost) van Wassenhove, né entre 1430 et 1435. Cet artiste fut reçu dans la Gilde d'Anvers en 1460, puis dans la Gilde de Gand le 6 octobre 1464. Il exécuta des travaux décoratifs avec H. van der Goes à l'occasion de la réception d'un cardinal-légat envoyé par le pape. Un document découvert à l'église St-Michel de Gand nous apprend que la famille van der Sikkel (une des plus riches de la ville) prêta 20 florins de gros à Joos van Wassenhove pour qu'il pût se rendre à Rome, et l'argent fut avancé à Joos par Hugo van der Goes qui habitait une maison des van der Sikkel. C'est entre 1468 et 1470 (et non en 1474) que maître Joos entreprit son voyage. En 1470 il arrivait à Urbin, appelé par le célèbre Fréderic de Montefeltre qui voulait lui faire exécuter d'abord des portraits de grands hommes pour son *studio* ou *studiolo*. Il se mit sans doute tout de suite à l'œuvre ; mais pour des raisons que nous ignorons il acheva d'abord un autre travail : la *Cêne*, qu'il peignit pour la confrérie du Corpus Domini (v. notre description p. 106). Paolo Ucello en avait déjà exécuté la prédelle et le retable avait été commandé tout d'abord à Piero dei Franceschi qui séjourna même à Urbin pour cet objet en 1469 aux frais de la confrérie. Mais on ne s'entendit pas. La confrérie fit alors appel à Joos qui peignit la *Cêne* de 1472 à 1474 ; elle lui fut payée 300 ducats.

La *Cêne* terminée Justus se remit sans doute à l'exécution des portraits. (Cf. W. Bombe. *Justus van Gent in Urbino : das Studio und die Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltre. — Mitheilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Berlin 1909). Quatorze sont à Rome, notamment le portrait de Fréderic avec son fils Guidobaldo (Galerie Barberini), quatorze autres sont au Louvre. Ces vingt-huit portraits, effigies de philosophes, pères de l'église, lettrés, etc., étaient posés sur deux rangs dans le *studio*, les chrétiens au-dessus des païens. Raphaël les aurait étudiés ; il se peut que son père Giovanni Santi (qui se montre très influencé par Joos dans sa *Piéta* de la galerie d'Urbin) ait aidé Justus dans l'exécution de ces portraits. Si Melozzo a pris part à ce travail, c'est peut-être pour fournir le projet du portrait de Fréderic. — Nous avons dit aussi (p. 107) que Justus était pour nous l'auteur des quatre tableaux : *Dialectique* et *Astronomie* (Berlin), *Musique* et *Rhétorique* (N. Gallery) donnés jadis à Melozzo da Forli. Paolo d'Ancona (*Arte* 1902) les restituait déjà à Justus. Pour Bombe, Justus les exécuta d'après des cartons de Melozzo. — Dans l'*American Journal of Archaeology* (t. XIV, 1910, *Notes sur Justus de Gand*), M. Morton H. Bernath attribue également à Justus une *Epiphanie* à Trevi (près de Foligno); une tapisserie du Musée de Boston ; une *Piéta* à Altenburg ; une *Mater Dolorosa* au Palais Corsini à Rome et une *Crucifixion* de la coll. Johnson à Philadelphie. — Nous pensons qu'on ne pourra pas maintenir la *Bénédiction* du Musée d'Anvers au catalogue de Giusto da Guanto.

Page 110. — La *Sainte Catherine* de Pise doit être restituée au groupe hispano-flamand, — et peut-être faut-il la tenir plutôt pour une œuvre flandro-napolitaine, tout comme le triptyque de Polizzi Generosa que nous signalons dans notre biographie de Memlinc (p. 128,

note 1). La *Sainte Lucie* de Saint-Jacques, le tableau de Saint-Sauveur (p. 111), la *Vie de saint Georges* (p. 111) sont au contraire des œuvres flamandes. Des Espagnols sont venus en Flandre; ils n'ont pas fait qu'emprunter; ils ont laissé aussi quelques traces dans notre art.

Page 114. — Simon Marmion doit sa renommée actuelle au chanoine Deshaines. A la suite de cet excellent archéologue, la critique presque unanimement a vu en Simon Marmion l'auteur du *Retable de Saint-Bertin*. Cette œuvre importante fut exécutée de 1454 à 1459 pour Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin à Saint-Omer, en complément d'un reliquaire d'argent doré, rehaussé de perles et de pierres précieuses. A la fin du XVIIIe siècle, l'archiviste de l'abbaye de Saint-Bertin, dom Charles de Witte, parlant de Guillaume Fillastre, dit : « Cet abbé fit faire à Valenciennes le retable du maître-autel ». Cette indication sommaire suffit au chanoine Deshaines pour restituer à Simon Marmion les peintures de Saint-Bertin, autour desquelles s'est peu à peu constitué le catalogue du « prince d'enluminures ». L'œuvre supposé de Marmion s'étend aujourd'hui des Grandes Chroniques de Saint-Denis (bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg) dues vraisemblablement au maître qui peignit le retable de Guillaume Fillastre, jusqu'aux scènes de la vie de saint Vincent Ferrer à l'église de Saint-Pierre-Martyr à Naples, lesquelles sont certainement d'un maître hispano-napolitain. (Cf. notre article de la *Revue des Deux-Mondes* sur la *Peinture wallonne*.)

Page 121 (avant-dernière ligne). — Lisez triptyque au lieu de triptype.

Page 123. — Le paysage du portrait présumé de Spinelli (Musée d'Anvers) n'a rien de commun avec les paysages d'Antonello (voir la *Crucifixion* de ce dernier au même musée) et par contre porte tous les caractères des paysages de Memlinc.

Page 131 — Voir au sujet des personnages de la Cour de Bourgogne que Memlinc aurait reproduits dans ses œuvres le nouveau travail du docteur Rubbrecht : L'*Origine du type familial de la Maison de Habsbourg* (Van Oest, Bruxelles, 1910.)

Page 149. — Un article anonyme du *Journal de Bruges* (17 juin 1909), à propos de notre étude sur Gérard David, fait remarquer que l'*Adoration des Mages* du Musée de Bruxelles est antérieure aux deux tableaux de justice du Musée de Bruges, parce que les détails architecturaux de l'*Adoration* de Bruxelles sont gothiques. Il se peut que l'œuvre ait été peinte peu de temps avant la *Légende de Sisamnès*, mais l'architecture du tableau de Bruxelles ne nous en fournirait pas la preuve certaine. Nos primitifs, pour des raisons que nous ne démêlons pas toujours très bien, faisaient de l'archaïsme dans leurs évocations architecturales, et en plein style gothique les constructions romanes abondent dans leurs œuvres. L'italianisme latent de Gérard David s'accommodait de maints retours à l'art gothique. Le fait d'une influence de Van der Goes dans la disposition des personnages serait plus de nature à nous convaincre de cette antériorité.

Page 149. — L'année 1507 que nous donnons pour date au retable de Jean des Trompes (Musée de Bruges) ne peut s'appliquer qu'aux peintures extérieures de cette œuvre. L'intérieur fut peint vraisemblablement de 1500 à 1503 avant le second mariage du donateur.

Page 153 (ligne 22). — Lisez *s'identifiant* au lieu de *s'identifian*.

Page 154. — Cornélie Cnoop ne fut pas inhumée à côté de son mari dans l'église de Notre-Dame de Bruges. Notre erreur s'explique par le fait que la pierre tombale de G. David portait les armes du maître et celles de sa femme. C. Cnoop se remaria en 1529 et on ignore le lieu de sa sépulture. (Cf. von Wurzbach.)

Page 158. — L'auteur de l'article anonyme précité croit, non sans raison, que la *Madone des Sept Douleurs* conservée à Bruges (Église Notre-Dame) pourrait bien être une œuvre de

G. David, terminée par Ysenbrant. C'est à maître Gheeraert qu'il faudrait restituer la figure si pathétique de la Vierge.

Page 165. — Ajoutons quelques renseignements à ceux que nous avons fournis sur Jean ou Jehan Prévost (en flamand Johan Provoost). Il était à la fois ouvrier d'art et peintre de retables. En 1589 il est chargé de laver, restaurer et vernir les armoiries des chevaliers de la Toison d'Or suspendues dans le chœur de la cathédrale de Saint-Donatien et d'y ajouter six nouveaux panneaux. La même année il ravive la polychromie d'une partie du jubé de la même église. Quatre ans plus tard il exécute pour les magistrats brugeois huit cartes topographiques dont l'une représente le Zwin ; en 1516 il fournit le plan d'une voûte en chêne pour le chœur de Saint-Jacques. (Cf. notre article de la *Revue des Deux-Mondes* sur la *Peinture wallonne* et l'article de M. Léop. Devillers : le *Peintre Jean Prévost de Mons* dans *Wallonia*. 1903, p. 289.)

Page 177 (ligne 17). — Au lieu de *les tous tableaux*, lisez : *tous les tableaux*.

Page 179 (linge 22). — Lisez *allusion au*, au lieu de *allusionau*.

Page 204. — L'*Adoration des Mages* de Gossart (qui se trouvait au château de Naworth et non Castle Howard) est entrée récemment à la National Gallery, cédée au gouvernement britannique par lord Carlisle pour la somme de 1 million.

Page 207. — La *Prager Dombild* (*saint Luc peignant la Vierge*) peinte pour la chapelle des peintres de Malines (cath. de Saint-Rombaut) fut enlevée aux Malinois par l'empereur Mathias, déposée à la cathédrale de Prague et transportée finalement au musée de cette ville.

Page 208. — L'*Ecce homo* du musée d'Anvers ne peut être tenu pour un original de Gossart, malgré sa perfection technique. La signature dit d'ailleurs *J. Malbodius invenit* et non *fecit*. Notre fig. CLV ne reproduit pas la version d'Anvers.

Page 209. — Le *Saint Donatien* du musée de Tournai est le volet d'un diptyque dont l'autre partie représentait le chancelier de Flandre Jehan Carondelet.

Page 213. — On a vu figurer à l'exposition de Charleroi le beau portrait de Gossart par lui-même (coll. van Kauffman, Berlin). Honnête et sympathique visage, assez proche comme caractère de la tête de Prévost dessinée par Albert Dürer (Weimar). Le tranquille visage du Maître proteste contre les calomnies répandues sur son compte par les chroniqueurs.

Page 213. — La question des « Clouet » peintres de la Cour de France est à peu près aussi confuse que celle du Maître de Flémalle. Un Jean Clouet habitait Tours au commencement du XVIe siècle ; on croit pouvoir lui donner un *François* Ier et un *Montmonrency* du Louvre. Certains critiques le tiennent pour l'auteur des deux *Gentilhommes* de la collection Cardon et des *Ambassadeurs* de la National Gallery attribués à Holbein. D'autres veulent voir en ce Jean Clouet, le peintre des *Figures de femmes à mi-corps* dont l'art n'est pas sans analogie avec celui de Gossart. En fait nous savons peu de chose de Jean Clouet, si ce n'est qu'il fut peintre de François Ier et père du fameux François Clouet, peintre de quatre rois de France, de 1541 à 1572. Il paraît certain aussi que ce Jean, dit Jehannet ou Janet, venait du pays flamand ou wallon. On le croyait fils d'un Jean Cloët, peintre de Bruxelles, qui figure dans les comptes de Bourgogne en 1475 ; on n'est pas éloigné à présent de le croire originaire du Hainaut où l'on signale d'assez nombreux Clouwet ou Clauvet à la fin du XVe siècle. Un neveu de Simon Marmion, Michel Clouwet, fut peintre à Valenciennes et reçut, croit-on, des leçons de son oncle. Il eut deux fils, Janet et Polet. On ne sait s'ils furent peintres. C'est très probable toutefois, et il est bien tentant de ne voir en Janet Clauwet et Jean Clouet qu'un seul et même personnage.

Page 215. — La question du triptyque de Zierickszee fut exposée pour la première fois dans

une brochure de M. A. Reynen : *Un triptyque historique.* (Imp. Dirix. Anvers 1887.)

Page 216. — Nous avons dans le volume des conférences de l'Exposition de Charleroi exposé les origines du paysage tel que l'ont compris Patinir et Bles. (Van Oest, 1911.)

Page 223 (ligne 17). — Lisez *celle* au lieu de *celles*.

Page 229. — Lisez *1532* pour la date de la mort de Valentin d'Orley et non *1432*.

Page 230 (ligne 21). — Lisez *antérieures* au lieu de *antérieurs*.

Page 236 (ligne 4). — Lisez *partie centrale* au lieu de *partie supérieure*.

Page 238. — Nous avons omis d'indiquer les sujets figurés par le triptyque de van Orley conservé à l'église Saint-Nicolas de Furnes. Le panneau central représente le *Calvaire;* les volets montrent d'un côté l'*Invention de la Croix*, de l'autre *Sainte Hélène et son fils Constantin*.

Page 305. — On nous signale une troisième version de ce portrait de Lambert Lombard chez le comte Victor van den Steen de Jehay, à Gand. L'œuvre est sur toile et mesure 0.65 de haut sur 0,48 de large.

Page 312. — Ligne 20. Lisez *Confrérie du Saint Sang* au lieu de *Confrérie du Saint Sacrement*.

Illustrations.

Planche LXXI. — Intervertissez les titres des deux planches. Sainte Barbe est indiquée à tort comme étant sainte Catherine et cette dernière est devenue indûment sainte Barbe.

Planche CLV. — Voir dans nos *Corrections* l'alinéa de la page 208 pour cet *Ecce Homo* qui n'est point celui du Musée d'Anvers.

Planche CLXXIII. — Mettez un point d'interrogation après le nom de Bernard van Orley.

Planche CLXXX. — Lisez : *d'après Bernard van Orley.*

Planche CLXXXXVII. — Mettez un point d'interrogation après le nom de Corneille van Coninxloo.

Planche CLXXXX. — C'est par erreur que se trouve à cette place un *Repos sur la route d'Egypte* qui n'est point celui que l'on attribue au Musée de Bruxelles à Joos van Clève. L'œuvre reproduite appartient au cycle Patinir et est conservée dans les réserves du Musée de Bruxelles.

BRUXELLES

DES PRESSES DE MADAME VEUVE MONNOM

1912

Bibliographie du volume II

BAES, EDG. — *Jean Gossart et le groupe wallon de son époque.* Bruxelles, 1880.

BASTELAER (RENÉ VAN) et HULIN DE LOO. — *Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps.* Bruxelles, Van Oest, 1907.

DU MÊME. — *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien.* Bruxelles, Van Oest, 1908.

BAUTIER, PIERRE. — *Lancelot Blondeel.* Van Oest, 1910.

BÉQUET, A. — *H. Bles, peintre bouvinois.* « Annales de la Société Archeologique de Namur ». 1863 à 1886. T. VIII. pp. 59 et 60.

BERGMANS, PAUL. — *Inventaire archéologique de Gand. Un ex-libris de Lancelot Blondeel.* Fasc. LIII, nov. 1910.

BERNARD, CH. — *Pierre Bruegel l'Ancien.* Bruxelles, Van Oest, 1910.

BRASSINE, JOSEPH. (V. Helbig.)

BULLART-ISAAC. — *Académie des Sciences et des Arts,* Bruxelles, 1862.

BÜRGER, W. — *Le Musée d'Anvers.* « Gazette des Beaux-Arts », t. XI, p. 31.

CANDITTO, A. E. DE. — *J. de Barbary et Albert Durer. La vie et l'œuvre du maître au Caducee. Ses éleves. Mabuse et Marguerite d'Autriche.* Bruxelles, 1881-1886.

CARTON (abbé CH.) et VAN DE PUTTE. — *Collegiale de Sainte Walburge.* « Annales de la Société d'Emulation. » Bruges, 1850. t. VIII, 2e serie et t. XII, 2e serie.

Catalogue de l'Exposition d'Art ancien à Liège. 1905.

Catalogue de l'Exposition de Charleroi. — Van Oest, 1911.

COHEN, GUST. — *Histoire de la Mise en scène dans le drame religieux français au moyen âge.* Paris, 1906.

COHEN, WALTER. — *Studien zu Quinten Metsys.* Doktordissertation Bonn, 1904.

DE BOSSCHERE, JEAN. — *Quinten Metsys.* « Collection des Grands Artistes des Pays-Bas ». Bruxelles, G. Van Oest et Cie, 1907.

DE LOO, GEORGES (HULIN). — (V. van Bastelaer).

DESTRÉE, J. — *Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries.* Bruxelles, 1904.

DOLLMAYR, H. — *Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinges in der Niederlandischen Malerei des XV und XVI Jahrhunderts.* « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses, 1898 », pp. 284-343.

EPHRUSSI, CH. — *Albert Dürer et ses dessins.* Paris, 1882.

FIERENS-GEVAERT. — *La Renaissance hors d'Italie.* Résumé de cours. Bruxelles, 1904-1905.

DU MÊME. — *Le dessinateur de la Cheminée du Franc.* « Journal de Bruxelles », 21 décembre 1908.

DU MÊME. — *Un maître d'autrefois* (sur Corneille van Coninxloo et le triptyque Malvagna). « Journal de Bruxelles » du 26 avril 1909.

DU MÊME. — *Bernard van Orley.* « Journal de Bruxelles », 23 mai 1910.

FIRMENICH-RICHARTZ (Ed.). — *Der Meister des Todes Maria, sein Name en seine Herkunft.* « Zeitschrift f. b. Kunst », 1894 (pp. 188, 224 et 247).

FONTAINE. — *Nasporingen over de geboorteplaats en de familie van Quinten Matsys.* 1870.

FRIEDLANDER (MAX J.). — *Bernaert van Orley.* « Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen. » Berlin, 1909.

GENARD, P. — *L'Hôtel Moelnenere et van Dale à Anvers.* « Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archeologie. » Bruxelles, 1869.

GÉNARD. — *De Vlaamsche School,* 1868.

DU MÊME. — *Les sept œuvres de miséricorde et le Jugement dernier de Bernard van Orley.* « Art chrétien en Hollande et en Flandre. » Amsterdam, 1881. t. II, p. 43.

GLÜCK, G. — *Les tableaux de Peter Bruegel le Vieux au Musée impérial de Vienne.* — Traduit de l'Allemand. Van Oest, Bruxelles, 1910.

DU MÊME. — *Zu einem Bilde von H. Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien.* « Jahrbuch der Koniglichen Preussischen Kunstsammlungen ». Berlin, 1905, t. XXV, p. 181.

GOSSART, MAURICE. — *Jheronimus Bosch.* Imprimerie centrale du Nord. Lille, 1907.

DU MÊME. — *Jean Gossart de Maubeuge. Sa vie, son œuvre,* avec une préface de A. M Gossez. Lille, 1902.

GRAEFE, FELIX. — *Jan Sanders van Hemessen una seine Identifikation mit dem Brauschweiger monogrammisten.* Karl Hiersemann, Leipzig, 1910.

GUDENS. — *Le Jugement dernier et les sept sacrements de miséricorde* par van Orley. « Bulletin de l'Academie d'archeologie de Belgique. » 4e serie des Ann. 2e partie, t. V. (1889).

GUEVARA (DON FELIPE DE). — *Commentarios de la Pintura,* éd. A. Pons. Madrid, 1788.

GUICCIARDINI (MESSIRE LUDOVICO). — *Description de tous les Pays-Bas, autrement dit la Germanie inférieure ou Basse Allemaigne.* Anvers, 1567.

HELBIG, J. — *La Peinture au pays de Liege.* 1903.

HELBIG (JULES) et BRASSINNE (JOSEPH). — *L'Art Mosan.* 2 vol. Bruxelles, Van Oest, 1911.

HÉRIS. — *Le caractère de l'Ecole flamande de peinture sous les ducs de Bourgogne.* Bruxelles, Hayez, 1856.

HULIN DE LOO. — V. Bastelaer.

HYMANS, H. — *Pierre Breughel le Vieux.* « Gazette des Beaux-Arts », IVe période, 1890 et 1891.

DU MÊME. — *L'Adoration des Mages de Gossart.* Anvers, 1896.

DU MÊME. — *Quentin Metsys et son portrait d'Erasme.* « Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie ». Bruxelles, 1877.

DU MÊME. — *Quentin Matsys.* « Gazette des Beaux-Arts », trois articles, 1888, t 37 et 38.

DU MÊME. — *Margot l'Enragée, un tableau retrouvé de Pierre Breughel le Vieux.* « Gazette des Beaux-Arts », IIIe période, t. XVIII, 1897.

DU MÊME. — *Un tableau de Pierre Coeck.* « L'Art », 1881, t. III.

DU MÊME. — *Les villes d'art célèbres. Gand et Tournai.* Paris, 1912.

DU MÊME. — *Bruges et Ypres.* Paris, 1903.

DU MÊME. — *Lancelot Blondeel als graphiker.* « Die graphischen Künste, XXVII. Z. Mitteilungen, 3. » Vienne, 1904.

DU MÊME. — *Corneille Metsys.* Biographie nationale. Bruxelles, 1897.

DU MÊME. — *Jean Metsys.* Biographie nationale. Bruxelles, 1897.

DU MÊME. — *Marin le Zélandais, de Romerswael.* « Bulletin de l'Académie royale de Belgique », 3e série, 1884.

DU MÊME. — *Une exposition de portraits anciens à Bruxelles.* « Gazette des Beaux-Arts », t. XVIII, 1897.

DU MÊME. — *Antonio Moro, son œuvre et son temps.* Van Oest, 1910.

IMMERZEEL. — *De Levens en Werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters.* Amsterdam, 1842.

JUSTI, C. — *Der Altarschrein der Licenciaten Gonzalez in San-Salvador zu Valladolid.* « Jarhbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen », 1887.

DU MÊME. — « Zeitschrift für bildende Kunst », 1886.

DU MÊME. — *Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien.* « Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen », Berlin, 1889, t. X, pp. 120-144.

KAEMMERER (L.). — Sur le *Maître de la mort de Marie.* « Jarbuch d. K. pr. Kunstsammlungen » 1890, p. 150.

LEGLAY. — *Correspondance de Maximilien et de Marguerite d'Autriche* de 1507 à 1519. Paris, 1839.

LEITSCHUH, Dr. — *Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlände* (1520-21). Leipzig, 1884.

MAETERLINCK, L. — *Une œuvre inconnue de Jérôme Bosch.*

DU MÊME. — *Le Triptyque mutilé de Zierickzée.* « Revue de l'Art ancien et moderne », septembre 1908.

DU MÊME. — *Les Imitateurs de J. Bosch.* « Revue de l'Art ancien et moderne », février 1908.

DU MÊME. — *Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne.* Paris, Jean Schemit, 1910.

MÉLY (F. DE). — *Une vierge de Cornelis Schernier van Coninxloo.* « Revue de l'art ancien et moderne. » 10 oct. 1908.

MENSAERT. — *Le peintre amateur et curieux ou description des tableaux*, etc., 1e partie (Brabant et seigneurie de Malines.) Bruxelles, 1763.

MICHEL, EMILE. — *Les Bruegel. Collection des artistes célèbres.* Paris, Bib. de l'Art.

NOVIOMAGUS, GERARDUS. — *Vita Philippi a Burgundia* Argentorati Egenenolfi, 1529. Réimprimé dans les « Ger. rer. script. », t. III et dans les « Veter. aevi anal. », t. I.

PALUSTRE, L. — *L'Architecture de la Renaissance.* Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts. Paris, 1892.

PINCHART, ALEX. — *Notes et additions aux Anciens peintres flamands*, de Crowe et Cavalcasselle, t. II, p. CCLXXX.

DU MÊME. — *Histoire de la gravure des médailles en Belgique depuis le* XVe *siècle jusqu'en* 1794. Bruxelles, 1860.

PUTTE (VAN DE) — Voyez CARTON (abbé).

RENOUVIER. — *Des types et des manières des maîtres graveurs.* Montpellier, 1854.

DU MÊME. — *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure aux Pays-Bas jusqu'à la fin du XVe siècle.* « Mémoires couronnés de l'Académie de Belgique », in-8°, Bruxelles, 1860, t. X.

RIEHL, BERTHOLD. — *Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Breughel.* Stuttgard.

ROMBOUTS et VAN LERIUS. — *Les liggeren de la Gilde anversoise de Saint-Luc* (avec commentaires). Anvers, 1872.

ROMDAHL, AXEL. L. — *Pieter Brueghel der Aeltere und sein Kunstschaffen. Jahrb. der Kunst. Samm. des Allerh Kaiserhauser.* Vienne, vol. XXV, cah. 3.

ROOSES, MAX. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1879.

SCHELTEMA, P. — *Historische Beschrijving der Schilderijen van het Raadhuis te Amsterdam.* 1879.

SCHEIBLER. — *Ueber altdeutsche Gemälde in der K. Galerie zu Wien.* « Repertorium für Kunstwissenschaft », t. X.

SCHLIE (Dr F.). — *Das Altarwerk der beider brusseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Gustrow.* Gustrow, 1883.

SCHOY, AUG. — *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas.* Mémoires de l'Académie de Belgique. Bruxelles, 1879.

SIEVERS, JOHANNES. — *Pieter Aertsen. Ein Betrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI Jahrhundert.* Karl Hiersemann. Leipzig, 1908.

SIRET, AD. — *Lancelot Blondeel.* Biographie nationale, II. Bruxelles, 1868.

DU MÊME. — *Pierre Coecke.* Biographie nationale, pp. 251 à 259. Bruxelles, 1873.

SLEECKX. — *Het trieptiek van Lier.* Anvers, 1891.

VAN BASTELAER ET G. H. DE LOO. *Peter Brueghel l'ancien, son œuvre et son temps.* Bruxelles, G. Van Oest et Cie, 1907.

VAN DEN BRANDEN. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1878-1883.

VAN DER STRAELEN, J.-B. — *Jaerboek der Gilde van Sint-Lucas.* Anvers, 1855.

VAN EVEN. — *L'ancienne école de peinture de Louvain.* Bruxelles et Louvain, 1870.

DU MÊME. — *Notice sur Quentin Metsys.* Louvain, 1846.

DU MÊME. — *Biographie nationale.*

DU MÊME. — *Nederlandsche Kunstenaars vermeld in de onuitgegevene geschiedenis van Leuven van J. Molanus.* Amsterdam, 1858.

VON FRIMMEL, TH. — *Ein Stich nach Brueghel oder Bles.* « Chronik für vervielfältigende Kunst », 1891.

VAN LERIUS, THÉODORE. — *Supplément au Catalogue du Musée d'Anvers.* 1863.

DU MÊME. — (V. Rombouts).

WAUTERS, A. — *Les Tapisseries bruxelloises.* Bruxelles, 1878.

DU MÊME. — *Bernard van Orley.* Paris, Librairie de l'Art, 1893.

DU MÊME. — *Bernard van Orley, sa famille et ses œuvres.* « Bulletin de l'Académie royale de Belgique. » 3e série, t. I. Bruxelles, 1881.

DU MÊME. — *Jean van Roome, dit de Bruxelles, peintre de Marguerite d'Autriche.* Bruxelles, 1904.

DU MÊME. — *Jean Gossart et Antoine de Bourgogne.* Bruxelles, 1903.

DU MÊME. — *Trois portraits de Jean Carondelet, haut doyen de Besançon,* etc. « Revue de l'Art », 1898, n° 18.

DU MÊME. — *Une Ambassade flamande chez le Pape Jules II, en 1508* « Revue de Belgique », 15 avril 1904. Cf. aussi du même les suppléments litt. de l' « Indépendance belge », des 7 sept., 21 sept., 19 oct. et 30 nov. 1902.

DU MÊME. — *Les van Orley (Valentin, Bernard, Pierre, Richard, Jean).* Cinq notices biographiques. Bruxelles, E. Bruylant, 1902.

DU MÊME. — *Le Retable de sainte Walburge.* Bruxelles, Weissenbruch, 1899.

DU MÊME. — *Corneille van Koninxloo et le triptyque de l'abbé de Tuegele au Musée de Bruxelles.* Extrait de la « Revue de Belgique ». Bruxelles, Weissenbruch, 1909.

DU MÊME. — *Des deux Josse van Clève.* « L'Art flamand et hollandais. » 1906

DU MÊME. — *La Bataille de Pavie par Bernard van Orley.* « Indépendance Belge », sup. litt 1901.

WEALE, J — *Lancelot Blondeel* de Plancke. Bruges, 1908.

DU MÊME. — *Lancelot Blondeel* « Burlington Magazine », nov. 1908, déc. 1908.

DU MÊME. — *Annales de la Société d'émulation pour l'étude et l'histoire des antiquités de la Flandre,* août 1908, nov. 1908.

DU MÊME. — *Bruges et ses environs.* — Desclée de Brouwer. Bruges, 1884.

WIRKHOFF. — *Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I von Frankreich.* « Jahrbuch der Kunst. Sam. d. a. Kaiserhauses », 1901.

WOLTMAN, ALF. — *Holbein und seine Zeit.* Leipzig, 1876.

ZANETTI. — *Descrizione di tutti le pubbliche pitture della citta di Venezia.* Venise, 1773.

Ouvrages cités de HYMANS, (*Vies de van Mander*); HULIN, (*Catalogue des Primitifs*), Friedländer, Wurzbach; WAUTERS, (*Catalogue*), Guichardin, Van Vaernewijck, Weale, etc.

Table des Planches du volume II.

		En regard de la page
CXXX.	Jérôme Bosch (d'après). *Adoration des Mages.* Église d'Anderlecht, près Bruxelles	174
CXXXI.	Jérôme Bosch (?). *La Nativité.* Musée de Bruxelles	178
CXXXII.	Jérôme Bosch. *Le Portement de Croix.* Musée de Gand	174
CXXXIII.	Jérôme Bosch (imitateur de). *Le Jugement dernier, les sept Péchés capitaux et les sept Œuvres de miséricorde.* Musée d'Anvers	178
CXXXIV.	Jérôme Bosch (?) *Tentation de saint Antoine.* Musée de Bruxelles	180
CXXXV.	Jérôme Bosch (?) *Tentation de saint Antoine.* Extérieur des volets. Musée de Bruxelles	180
CXXXVI.	Quentin Metsys. *La Madone et l'Enfant.* Musée de Bruxelles	184
CXXXVII.	Quentin Metsys. *La Madone et l'Enfant.* Musée de Bruxelles	184
CXXXVIII.	Quentin Metsys. *Saint Christophe.* Musée d'Anvers	190
CXXXIX.	Quentin Metsys. *Vierge en prière.* Musée d'Anvers	188
CXL.	Quentin Metsys. *Christus Salvator mundi.* Musée d'Anvers	188
CXLI.	Quentin Metsys (?). *La Sainte Face.* Musée d'Anvers	188
CXLII.	Quentin Metsys. *Notre-Dame des sept Douleurs.* Musée de Bruxelles	190
CXLIII.	Quentin Metsys. *La Légende de sainte Anne.* Musée de Bruxelles	192
CXLIV.	Quentin Metsys. *La mort de saint Anne.* Volet senestre de CXLIII	194
CXLV.	Quentin Metsys. *L'Ange annonçant à Joachim la conception de sainte Anne.* Volet dextre de CXLIII	194
CXLVI.	Quentin Metsys. *L'offrande de Joachim repoussée.* Volet extérieur de CXLIII	194
CXLVII.	Quentin Metsys. *Joachim et sainte Anne offrant leurs richesses aux pauvres.* Volet extérieur de CXLIII	194
CXLVIII.	Quentin Metsys. *L'Ensevelissement du Christ.* Musée d'Anvers	196
CXLIX.	Quentin Metsys. *La Décollation de saint Jean-Baptiste.* Volet de CXLVIII	196
CL.	Quentin Metsys. *Saint Jean l'Evangéliste dans l'huile bouillante.* Volet de CXLVIII	196
CLI.	Quentin Metsys. *La Madeleine.* Musée d'Aners.	188
CLII.	École de Gossart ou de Van Orley. *La Vierge et l'Enfant.* Musée de Bruxelles.	206
CLIII.	Jean Gossart. *Adam et Ève.* Musée de Bruxelles	206
CLIV.	Jean Gossart. *Portrait d'Isabelle d'Autriche en Madeleine.* Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles	208
CLV.	Jean Gossart. *Ecce Homo.* Musée d'Anvers	208
CLVI.	Jean Gossart. *Saint Donatien.* Musée de Tournai	208
CLVII.	Jean Gossart *Madone. Portrait presumé d'Anne de Berghes.* Musée de Bruxelles	208
CLVIII.	Jean Gossart. *Chevalier de la Toison d'Or.* Musée de Bruxelles	212
CLIX.	Jean Gossart. *Portrait de Jan van Eeden.* Musée d'Anvers	212

CLX. Jean Gossart. *Gentilhomme à l'œillet*. Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles . . . 212
CLXI. Jean Gossart. *Le Gentilhomme aux belles mains*. Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles 212
CLXII. Jacques van Laethem (?). *Le Jugement dernier* (panneau central). Collection Ramlot, Gand. *Philippe le Beau* (volet dextre) et *Jeanne la Folle* (volet senestre). Musée de Bruxelles 216
CLXIII. Joachim Patinir. *La Fuite en Egypte*. Musée d'Anvers 218
CLXIV. Joachim Patinir (?). *Tentation de saint Antoine*. Musée de Bruxelles. 218
CLXV Henri Bles. *L'Adoration des Mages*. Musée d'Anvers 222
CLXVI. Atelier de Bles. *La Prédication de saint Jean-Baptiste*. Musée de Bruxelles . . 222
CLXVII. Imitateur de Bles. *L'Adoration des Mages*. Musée de Bruxelles. 224
CLXVIII. Imitateur de Bles. *Calvaire*. Musée d'Anvers. 224
CLXIX. Atelier Brugeois. *Fête de famille en plein air au château de Rumbeke*. Collection de Limburg-Stirum, Bruxelles 226
CLXX. Le Maître des Figures de Femmes à mi-corps. *Portrait d'Eléonore de Portugal*. Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles 226
CLXXI. Le Maître des Figures de Femmes à mi-corps. *La Lettre*. Collection Ch.-L Cardon, Bruxelles. 226
CLXXII. Bernard van Orley. *Portrait du docteur de Zelle*. Musée de Bruxelles 230
CLXXIII. Bernard van Orley (?). *La mort de Marie*. Hôpital Saint-Jean de Bruxelles. . . 232
CLXXIV. Bernard van Orley. *Les épreuves de Job* (panneau central). Musée de Bruxelles . . 234
CLXXV. Bernard van Orley. *Lazare à la porte du mauvais riche. Enlèvement des troupeaux de Job*. Musée de Bruxelles 234
CLXXVI. Bernard van Orley. *Job et ses amis. La mort du méchant*. Musée de Bruxelles. . . 234
CLXXVII. Bernard van Orley. *Le Jugement Dernier et les Œuvres de Miséricorde*. Musée d'Anvers 236
CLXXVIII. Bernard van Orley. *Triptyque de la Famille Hanneton* (panneau central). *Jesus pleuré par la Vierge et les saintes femmes, Saint Jean Nicodème et Joseph d'Arimathée*. Musée de Bruxelles. 236
CLXXIX. Bernard van Orley. *Triptyque de la Famille Hanneton. Les Donateurs*. Musée de Bruxelles 236
CLXXX. Bernard van Orley. *Portrait de Marguerite d'Autriche*. Musée d'Anvers 238
CLXXXI. Bernard van Orley et Marc Gheraerdt. *Christ en Croix*. Eglise Notre-Dame à Bruges 238
CLXXXII. Bernard van Orley (?). *Portrait du Vieux Secrétaire*. Musée de Bruxelles 230
CLXXXIII. Bernard van Orley. *Les calamités humaines*. Musée de Bruxelles. 236
CLXXXIV. Corneille van Coninxloo. *Le triptyque de Malvagna*. Musée de Palerme 240
CLXXXV. Corneille van Coninxloo. *La Parenté de la Vierge*. Musée de Bruxelles. 242
CLXXXVI. Corneille van Coninxloo (?). *Triptyque de la Madeleine* (partie centrale). Musée de Bruxelles. 244
CLXXXVII. Corneille van Coninxloo (?). *Triptyque de la Madeleine* (volets). Musée de Bruxelles 244
CLXXXVIII. École de Patinir. *Sainte Famille*. Musée de Bruxelles 248
CLXXXIX. Josse Van Clève. *La Vierge et l'Enfant*. Musée de Bruxelles 248
CLXXXX. Josse Van Clève. *Repos sur la route d'Egypte*. Musée de Bruxelles 242
CLXXXXI. van Clève le Jeune (?). *Portrait présumé de Jean Virot*. Musée de Bruxelles . . . 238
CLXXXXII. Lancelot Blondeel. *La Légende des saints Cosme et Damien*. Eglise Saint-Jacques, Bruges 256
CLXXXXIII. Lancelot Blondeel. *La Vierge entre saint Luc et saint Éloi*. Cathédrale Saint-Sauveur, Bruges 256

CLXXXXIV Lancelot Blondeel. *Scènes de la Vie de la Vierge*. Cathédrale de Tournai . . . 260
CLXXXXV. Le Maître des saintes Cènes (Pierre Coecke?). *La Cène*. Musée de Bruxelles . . 266
CLXXXXVI. Le Maître des saintes Cènes (Pierre Coecke?). *La Femme adultère*. Musée de Gand 266
CLXXXXVII. Corneille Metsys. *La Paysanne jalouse*. Collection Camberlyn d'Amougies, Bruxelles) 268
CLXXXXVIII. Corneille Metsys. *Saint Jérôme*. Musée d'Anvers. 268
CLXXXXIX. Jean Metsys. *L'hospitalité refusée à la sainte Vierge et à saint Joseph*. Musée d'Anvers 270
CC. Jean Metsys. *Suzanne et les deux Vieillards*. Musée de Bruxelles 270
CCI. Marinus van Reymerswaele. *La Conversion de saint Mathieu*. Musée de Gand . . 274
CCII. Marinus van Reymerswaele. *Les Comptables de l'Accise*. Musée d'Anvers . . . 274
CCIII. Successeur de Jérôme Bosch. *Le Jugement dernier*. Musée de Bruxelles 275
CCIV. Bruegel l'Ancien. *Douze proverbes flamands*. Collection Mayer van den Bergh, Anvers 278
CCV. Bruegel l'Ancien. *L'Adoration des Mages*. Musée de Bruxelles 278
CCVI. Bruegel l'Ancien. *La chute des Anges rebelles*. Musée de Bruxelles 278
CCVII. Bruegel l'Ancien. *La Dulle Griet*. Collection Mayer van den Bergh, Anvers . . 280
CCVIII. Bruegel l'Ancien. *Le Dénombrement de Bethléem*. Musée de Bruxelles 282
CCIX. Breughel d'Enfer. *Le Massacre des Innocents*, d'après Bruegel l'Ancien. Musée de Bruxelles 282
CCX. Breughel d'Enfer *Procession*, d'après Bruegel l'Ancien. Musée de Bruxelles . . 282
CCXI. Breughel d'Enfer. *Le Portement de Croix*. Musée d'Anvers 278
CCXII. Breughel d'Enfer. *Le Sermon sur la Montagne*. Musée d'Anvers 284
CCXIII. Peter Huys (?). *Le Cornemusier*. Musée de Bruxelles 286
CCXIV. Jean van Hemessen. *L'Enfant Prodigue*. Musée de Bruxelles 290
CCXV. Peter Aertsen. *Cuisinière*. Musée de Bruxelles 294
CCXVI. Peter Aertsen. *Jésus chez Marthe et Marie*. Musée de Bruxelles 294
CCXVII. Joachim Beukelaer. *L'Enfant Prodigue*. Musée de Bruxelles 298
CCXVIII. Monogrammiste J. B. (Joachim Beukelaer?). *Adoration des Bergers*. Musée d'Anvers. 294
CCXIX. Lambert Lombard — *Déposition de Croix*. Collection Mesès. Casterlé 302
CCXX. Lambert Lombard. — *Portrait de l'artiste* Collection de la Marquise de Peralta, Quincampois-Liége 304
CCXXI. Lambert Lombard. — *Le Philoguet*. Musée de Liége 304
CCXXII. Pierre Pourbus l'Ancien. *Portrait de Jean Fernaguut*. Musée communal de Bruges 308
CCXXIII. Pierre Pourbus l'Ancien. *Portrait d'Adrienne de Buuck*. Musée communal de Bruges 308
CCXXIV. Pierre Pourbus l'Ancien. *Le Jugement dernier*. Musée communal de Bruges . . 302
CCXXV. Pierre Pourbus l'Ancien. *La Vierge des Sept Douleurs*. Eglise de Saint-Jacques, Bruges 310
CCXXVI. Pierre Pourbus l'Ancien. *Les Confrères du Saint-Sang*. Chapelle du Saint-Sang, Bruges 312
CCXVII. Pierre Pourbus l'Ancien. *La Cène*. Eglise de Notre-Dame, Bruges. 312
CCXXVIII. Pierre Pourbus l'Ancien. *La Famille van Berchem*. Collection du Marquis de la Boëssière-Thiennes, Bruxelles 314
CCXXIX. J. C. Vermeyen. *La Pacification de Gand*. Bibliothèque royale de Bruxelles . . 318

CCXXX. J. C. Vermeyen. — *Le Triptyque des Micault*. Musée royal de Bruxelles. . . . 316
CCXXXI. Jan van Rillaer. *Chute du magicien Simon. Conversion de saint Paul*. Musée de Louvain. 318
CCXXXII. Antonio Moro (?). *Marie d'Autriche*. Musée de Bruxelles 322
CCXXXIII. Antonio Moro (d'après?). *Philippe II*. Musée de Bruxelles 322
CCXXXIV. Antonio Moro. *Le Duc d'Albe*. Musée de Bruxelles. 324
CCXXXV. Antonio Moro (?). *Hubert Goltzius*. Musée royal de Bruxelles 326
CCXXXVI. Antonio Moro. *Portrait d'homme*. (Attribution). Collection Ch.-L. Cardon . . . 326

Table des Matières du volume II.

		Pages
XXIV.	Jérôme Bosch	169
XXV.	Quentin Metsys	182
XXVI.	Gossart dit Jean de Mabuse	201
XXVII.	Jacques van Laethem	215
XXVIII.	Joachim Patinir	217
XXIX.	Henri Bles	221
XXX.	Le Maître des Figures de Femmes à mi-corps	226
XXXI.	Bernard van Orley	229
XXXII.	Les van Coninxtoo	239
XXXIII.	Les deux van Clève	247
XXXIV.	Lancelot Blondeel	253
XXXV.	Pierre Coecke	263
XXXVI.	Corneille et Jean Metsys	269
XXXVII.	Marinus van Reymerswaele	273
XXXVIII.	Jan Mandyn	275
XIL.	Peter Bruegel l'Ancien	275
XL.	Peter Huys	287
XLI.	Jean van Hemessen	289
XLII.	Peter Aertsen	293
XLIII.	Joachim Beukelaer	297
XLIV.	Lambert Lombard	229
XLV.	Pierre Pourbus l'Ancien	309
XLVI.	Jan Cornelisz Vermeyen	315
XLVII.	Jan van Rillaer	319
XLVIII.	Antonio Moro	321
Additions et corrections		327
Bibliographie		251
Table des Planches		253

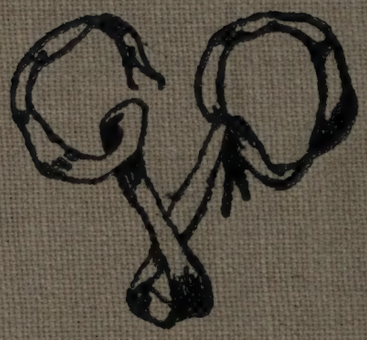
BRUXELLES

DES PRESSES DE MADAME VEUVE MONNOM

1912

ND
661
F5
v.2

Fierens-Gevaert, Hippolyte
Le peinture en Belgique

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY